


NUNC COGNOSCO EX PARTE
IN PERIO



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

BEAUTY AND THE BEAST

BEAUTY
AND THE BEAST

Scenario and Dialogs by
JEAN COCTEAU

Directed by JEAN COCTEAU

Produced by ANDRE PAULVE

Edited and Annotated by Robert M. Hammond

NEW YORK: NEW YORK UNIVERSITY PRESS

1970

LA BELLE
ET LA BETE

Scénario et Dialogues de
JEAN COCTEAU

Réalisation de JEAN COCTEAU

Production ANDRE PAULVE

Texte inédit présenté par Robert M. Hammond

NEW YORK: NEW YORK UNIVERSITY PRESS

1970

PN 1997 .C669 1970

© 1970 by Robert M. Hammond
Library of Congress Catalog Card No. 78-133018
ISBN 0-8147-3357-3
Manufactured in the United States of America

PREFACE

The importance of publishing shooting scripts of films cannot be over-stressed. These documents virtually constitute cinema's written archive (as opposed to its visual archive: the film itself), the sole working tool of those scholars who, along with the writers Cocteau, Artaud, Prévert, Malraux, Cayrol, Aragon, Robbe-Gillet, Duras and Sartre, consider the film not as a mere Pascalian or commercial diversion but rather as a medium of expression and an art—the seventh, as the French would say.

All occasions are valid for repeating what should be heard: that the publication of scenarios exists by virtue of the constant energy of a few pioneers, for example; that one of these pioneers is Professor Robert Hammond because in 13 years he has accumulated at the State University College at Cortland, New York, cinematographic archives which presently number nearly 200 shooting scripts—mostly unpublished—in Spanish and French; that one day people will be obliged to beat a path to his door in Cortland unless some enlightened publisher proposes publication of the text of the precious films

which only he can provide: those by such varied authors as Pagnol, Prévert, Cayrol, Carrière and the well-known but as yet undiscovered Daniel Boulanger.

Any searching, critical or aesthetic work in cinematography cannot be conceived of without the text of the film in question. We need only look at the studies of Gessner, Mitry, Huss and Silverstein. For, if it not yet admitted that cinema is a language, we recognize that it is, in any event, a writing in three dimensions (visual, verbal and auditory) which obeys mysterious arcana that resist any rapid deciphering. The reading of a shooting script, just as the reading of a musical score, is the indispensable means of all communication in this domain.

Am I saying that films can be read?

See for yourself. Let your initiation be the text of *Beauty and the Beast*, and in preparation for this experience, it might be well for you to consider a few prefatory remarks on Surrealism and Symbolism in this film:

Once upon a time, at the beginning of civilizations and literatures, there was a garden where men and beasts lived in harmony, but nothing remains of this save the ambiguous dialog between Master and Cat, Dog or Horse. Between these two kingdoms Fear has established its taboos and its hierarchies, those of the mind over the animal. Everything which in Man is of the Beast has become reprehensible. Their loves, then, have become tragic, and those of Beauty and the Beast have ultimate validity only because the Beast is, after all, a man.

Cocteau's film is peopled with animals: the dog, Cabriole, the cat on the table in the cabaret, the screeching barnyard fowl, the prancing horse, a startled deer, swans attacking a dying Beast, living animals, petrified or slaughtered but amongst us: enigmatic bearers of life and meaning. The story of *Beauty and the Beast* is more than a theme, it is a myth and is expressed as a result by metaphor and ancestral reminiscence as well as by the logic of its development in the time of literature. These two avenues deliver up its secret to us. But already at the outset we know that bestiality and ugliness incarnate are but the hidden life of man.

It is obvious from the initial sentence of the story by Mme Leprince de Beaumont that the function of the tale is educational, that it expresses the "wisdom of nations"—that is, the social code in

force—and that it is unquestionably the principal version of the myth which inspired the film:

Once upon a time there was a merchant who was extremely wealthy. He had six children, three boys and three girls, and, as this merchant was a man of sense, he spared nothing for his children's education and gave them all manner of teachers.

After the first five magic syllables, the three outstanding themes of money, family and education delineate in a most revealing way the socio-moral preoccupations of the bourgeoisie in the eighteenth century. The avowed goal of the tale is in short to express the meaning of true love in marriage: a union of souls in a happiness "founded on virtue." These are the last words of the fairy tale.

On an even more universal plane, it has become clear today (especially since Jung) that the oral traditions and the fairy tale genre express myths; that is, the crystallizations of psychological virtualities. Thus, every fairy tale can be interpreted on three levels: anecdotal, the miraculous adventure with an historical or profane moral; sacred, with a lesson attributable to psychology be it conscious or unconscious; and finally, initiatory, with a meaning acceding to metaphysics. The fairy tale explains the world, situating us in it. It defines us.

From the myth to the fairy tale the trajectory is long, issuing, in its most ancient expression, from the myth of psyche and Cupid in Apuleius' *Metamorphosis; or, the Golden Ass*. Its deepest meaning forbids even setting eyes on someone of the opposite sex, a secular taboo which gives rise to the theme of the metamorphosis of the beloved as half man, half beast. It is incarnated in the seventeenth century in Perrault's *Riquet à la Houppe* (*Riquet with the Tuft*), the story of a grotesque monster-husband. The moral of the classic fairy tale is clear: love is blind. "Everything is beautiful in the object of your love." The originality of Mme Leprince de Beaumont, a century later, resides, on the psychological plane, in the importance attached to the role of the father with his surprising willingness to allow the sacrifice of his daughter and, on the aesthetic plane, in the narrative counterpoint of the fantastic and the real, the object of an analysis by Jacques Barchillon and Renée Riese-Hubert. How the Freudian fixation turns from the father to the husband—or, the signing over of credentials—seems indeed to be the essence of Mme Leprince de

Beaumont's contribution to the myth. Fascination is the other side of the coin of sexuality, a taboo seen only on the surface.

From the fairy tale to the film, from words to picture, Cocteau shapes this taboo into its contemporary filmic form. With it, the scenario becomes a genre, and the film a poetic writing. Our principal interest, then, is the evolution of the moral and the symbols of the myth into the twentieth century. From classical symbolism to contemporary surrealism, Cocteau restores to the original myth all the fantastic elements which classicism had tended to eliminate. In *Mme Leprince de Beaumont's* fairy tale, symbolism is reflected especially by two secular feminine images: the Rose and the Ring that the Beast gives to Beauty. Eternal femininity and onanism are the keys which permit Beauty to pass into the Prince's world. The real wins out, however, over the dream. A moralizing geography defines society in a Maniehean dichotomy: the city is the kingdom of pride and contempt, where the sisters, in their sloth and their boredom, devote themselves to their favorite social diversion: chasing after popularity and an eventual husband. The domain of Cinderella-Beauty is the land where virtue and patience are expressed by reading and tilling the soil. The twentieth century develops this old antithesis of City versus Province into a veritable theme. It is important to stress that in the classical fairy tale again the Prince's fairness of face and mettle of mind pre-exist as true values and are but momentarily hidden under the Beast's deformity and dullness by the evil spell of the fairies. The Prince is enduring a fate whose origin Cocteau ascribes to barbarous parents "who did not believe in fairies." (401) Thus Beauty, virtuous and good, will be able to find only, according to the classical order, a handsome husband who was also good and who had been ever destined for her. The mortal sin of this aristocratic universe is envy, for it is the ugliest and the most gratuitous. It is pitilessly punished by the eternal torture of the two sisters, petrified witnesses of Beauty's happiness. Indulgence in the fantastic is oddly enough restricted to merely two expressions where the fairies appear twice in Beauty's dreams. It is significant that the ritual of meal and food sets the tone of the narrative structure in this realistic and classical interpretation of the fairy tale.

In Cocteau's film, what manner of wonderment do we have? Not a very Christian kind, to be sure, and not even very superstitious. Cocteau obliterates both God and fairies. Christianity is present only where Ludovic crosses himself furtively and where the sisters display

a rather perfunctory fear that the necklace might be the Devil's handiwork (304, n. 81). The Fairies that had appeared and spoken in Beauty's dream have gone. So whence cometh the Beast's punishment and guilt—even shame? These are not present at all in Mme Leprince de Beaumont's story. Cocteau attenuates and humanizes infinitely not only the aristocratic rigor of the satire and the moral, but also that of the first version of his scenario as the detailed study by Robert Hammond shows. The search for the explanation draws us even further along. Cocteau's film modifies the original facts in a contradictory fashion. He reinforces the contrast between the wondrous and the real, but he transforms them by his vision while multiplying the oscillations between the interiors of a Flanders near the sea and the baroquishness of the Castle of Enigmas, between the plastic reality of the time of Vermeer, Rembrandt, Le Nain and the sacred Zone where the oniric permeates all. Thus the merchant's farm resounds to the disputes and disorder reminiscent of *Les Enfants Terribles* and *Les Parents Terribles*. These quarrels and chaos attrite the Father and weaken him even as Beauty's absence annihilates him. She herself languishes listlessly when she is separated from him. The young men—drinkers, gamblers, skirt-chasers—come directly out of Cocteau's world. The Castle of the doors that close at their own volition is the surrealist and slow-motion domain of poetry and of the personal and collective unconscious. It is logical that things live and want to become: the floor wants to become a mirror, the necklace refuses to be what it is, the doors and the mirror speak, branches part, carafe-holding hands and candelabra-bearing arms anticipate movement of characters, tears crystallize into diamonds, and sheets turn themselves down on a bed or serve as the curtain of some carnival theater. Caryatides take part in the story, sometimes perversely so, as in the shot where the Beast, disoriented by Beauty's absence, wanders in a daze under their boldly ironie and smiling eyes. Substances of one order of reality form a contrast with matter of another: even as Beauty's satin brocades and the jewels of her dresses brush up against the vegetable universe of a neglected park where statues erumble, they illuminate the stable and the shed at the rear of the barn-yard where wood is cut and in Beauty's copse-like bedroom, the forest and the castle interpenetrate as if to fuse together in that place "where everything ceases to be perceived contradictorily" (Breton). Finally, with the adjunct of the character of Avenant, absent from all prior treatments, Cocteau effects an inspired return

from the mythic to the human. Avenant, the Beast and the Prince all look alike. They are in fact the three psychic components of man, polarized by the presence of the actor (Jean Marais). Avenant, as his name indicates, is good-looking and seems to be bright. Does Beauty love him? Never does she admit as much to him, priding herself on her filial duty to her father. It is in fact her refusal that exposes Avenant's brutality and violence. "Marry me," (30) he says, and we find this overly stringent demand—not even a request—offset by the Beast's tender concern. "Beauty, will you be my wife?" "No, Beast." (171) The same refusal proves that the worst is not always too certain: the Beast, who is ugly and not too perceptive, is the less monstrous. Beauty explains this in the most developed dialog in the film, the one where, already "possessed," she expresses herself more fully than anywhere else. This is the miraculous red thread leading to the unexpected insertion of the adventurous expedition of the two wide-awake youths (*la Bête n'est pas si bête*), at once cowardly and courageous, to the enchanted realm. The motion-picture camera, with its language by image, allows Cocteau this startling "surrealist revelation." He shows the dual death of Avenant, handsome but corrupted by desire, and of the Beast, decent and touching, but homely and dull. They are superimpressions of the one on the other, Avenant's face turning into the Beast's muzzle—so that, with a surprising arithmetic alchemy and a leaping mutation, the flawless Prince springs up.

But, "Where is the Beast?" (398, n. 127). Beauty, at the side of a mate with virtues galore and perfect in every way, is paradoxically disappointed as is the public, and wonders why. The Beast in us is not far removed, we may rest well assured. At the same time, the preoccupation of the film with an abundance of signs and objects draws our attention to the unconscious.

Indeed, the surrealism of Cocteau's treatment rests on the masterly use of the image and the object-signs. By surrealism we mean the primacy of the unconscious and of the amazing, an image rather than a strict historical acceptance. Cocteau has always, voluntarily or necessarily, stood his distance as far as the fanatical group of orthodox Surrealists is concerned. He has no more recourse to dreams and symbols here than in *Blood of a Poet*, where he rejects them explicitly, with the result that his work is surrealist by imitation or mimesis. Thus his rejection of the dream begins with his rejection

of those in the original fairy tale, and his consequent emphasis on the castle and its misty park, ever in counterpoint with the real:

My night is not yours. It is night
in my domain . . . morning in yours. (268, n. 67)

Beauty, a rose which has played its role,
my mirror, my golden key, my horse and
my glove are the five secrets of my
power. I deliver them up to you. (269, n. 68)

says the Beast, and these are in fact to be the innocent messengers.

The single rose stolen by the merchant remains, by its fatality, the chief motive force of the story, since, as the consummation of ill-luck, chance and misfortune, it is the only thing that the Beast can grasp or hold. Charged with sexual ambivalence, the Rose is (for Barchillon) the very "nature of the Prince," whose virility is menaced with castration by Beauty's father. Since only roses and maidens satisfy the Beast, Beauty will take the place of the stolen rose. A close-up of two specific objects in the film unleashes, as though by some visual lapse, this erotic family disorder: the scene where, under an overturned chair a fallen rose and a lighted candle come together in the dual sign of fire and passion.

Scarcely mentioned in the fairy tale, the mirror belongs to Cocteau's personal mythology. It reflects for Beauty *her* beauty and *her* unconscious, but much more than this, it proclaims the truth about death and the soul. It serves as the affective messenger between Beauty's world and the realm of the Beast's castle. More than a mere television set of the unconscious, it speaks responses to the ritual questions of souls possessed by anguish. As it does so, it concretizes the incriminating metamorphosis of the two sisters, whose gratuitous wishes reveal a moral ugliness: a monkey for Adelaide, a parrot for Felicie, both the unclean animals Cocteau had already denounced at the end of *The Professional Secret* as enemies of poetry. Having become powerless before the imminent drama, the mirror then breaks, flying into pieces during the final action.

A golden key appears in *Blue-Beard* and in many other fairy tales. Beauty slips hers here into her bosom. This "greatest proof of confidence" (264) is the key to Diana's Lodge, where lies the collective

unconscious of material and spiritual wealth, Grecian jewels spilling from open coffers, under the protection of the virgin hunter-goddess, fatal to animal as well as to man, sister and double of Apollo and of James. The key releases the arrow-shooting mechanism and its mortal shafts. The opening shot of the film, as a matter of fact, is actually that of a bow aimed by Avenant at the sunlit target which leads us to Beauty. This arrow, by which he holds Beauty prisoner in his arms a few seconds later, will be the same as that which, at the moment of the final breaking and entering, strikes into the back of the very marksman who had let it fly, for, with the forbidden Lodge of Diana, we are at the meeting point of the spheres of the conscious and the unconscious: the desecration of the sanctuary corresponds to a necessary and vital combat, and to the revelation of a terrible truth. This initiation chamber which snows as in the glass globes of childhood is the holy place where the esoteric treasures of knowledge and power are transgressed by human industry. The arrow of Diana, the initiating goddess, kills the sleeper by bringing him back to reality, for the bewitched Prince is thus saved and accedes to the royalty of the adults.

There remain the secrets of the journey to the Castle of Love itself. The horse, *Magnifique*, a white and prancing Pegasus, shuttles from one world to the other, too. But whereas the mirror allows only an affective vision, the horse authorizes a bodily journey toward love. Perhaps the stallion symbolizes the first stage of the elementary satisfaction of desire.

Finally, the Beast's glove, slipped on by Beauty, signifies the immediate, accelerated and essential transport. Its shadow outlined on Beauty's face is one of the finest shots of the film. The educational, bourgeois ethic in the original fairy tale concerning the power of love "which can turn a man into a beast," but also "transform a repulsive man into a handsome one," gives way here to an amazing illustration of light and shadow on the arcana of the unconscious. The saving talisman is Beauty's "look of love." (401) In the film this look is enough to save the Beast, whereas the classic fairy tale requires nothing less than Beauty's hand in marriage: in the figurative sense of public marriage. The semantics of the verb are transposed in Cocteau into a semiology of the look (*le regard*). As a matter of fact, the image holds its incomparable power to express, for example, Beauty's fascination in the silent scene by the spring when she slips

away, bemused, after having viewed the Beast's tragic eye and manner as he laps up the water. This scene foretells the later one where Beauty offers water to the Beast from her cupped hands. With Cocteau, the *look*—the act of looking—takes on the primary sense of fire, rape or actual possession:

"Beauty, do you consent to my watching you eat?"

"You are the Master."

"No. There is no master here but you." (167)

Still later the tortured Beast says, "Your eyes (*regard*) are burning me. I can't bear your eyes (*regard*)."

 (195)

The secular symbol of redeeming water sparkles throughout in luminous images: sea, spring, fountain, stream. . . . Although completely foreign to the fairy tale, in the film it is the tender, fertile bond which permits Beauty to quench the multiple thirst of the Beast as he lies dying by the pond, thus associating the metonymic theme of hand and thirst. As for Beauty's tears, they are already there in the tale told by Mme Leprince de Beaumont: Beauty is the sort "who never weeps in public." She refuses to show these false and expected displays of grief, for true grief is secret. But Cocteau brings out the parallel of false tears and genuine tears in the amusing scene where the sisters use onions to provoke tears and in the scene where diamonds of compassion fall from Beauty's eyes.

The study of signs and symbols has led us to a view of the film on a subcutaneous plane. It is perhaps as surprising as it is regrettable to find primitive sexuality stressed in a film apparently so pure and enhanced by Christian Bérard's royal costumes and George Aurie's distinguished music. As he embellishes the allegory of the Beauty and Goodness of man with surrealistic magic, Cocteau takes care to remind us that our mortal sin is the absence of belief. From the first page of *Combray* to the *Manifesto of Surrealism* this is the common word that we find as an exergue. Breton states his concern and his alarm: "So much does belief go with life, with what is most precarious in true life (real life, understood), that in the end this belief is lost." From the symbolist wonder of Proust to the surrealist magic of Breton, reason is the enemy. "Don't try to understand," (98) the beast commands the Merchant as he hesitates at the proposed exchange of the rose for his daughter.

And now forget what I have just said. Let the unconscious be your only guide. Only at this price will you have access to the world where statues kill, where it snows on precious stones, where the real and the imaginary, in short, endow the nuptial flight with all its meaning.

Jean Decock
U C L A

29 Août 1954

S^t Jean Cap Ferrat.
alps maritimes

Mon cher professeur

Votre idée me semble excellente. Le
drame est que si on retrouve plus de base
des textes de la Belle et le Bête et de la
conduite du film. En ce qui concerne l'Eternel
Retour. Et tout a paru mais dans un livre de
grand luxe. Orphée seul se trouve publié.

J'ai l'air de ce désordre qui nait de ce
travail de film où le reste fait
naïvement. (Scénario - musique - etc) -

De la Belle et le Bête. Il n'y a que le livre -
journal de la Belle et le Bête. ou j'ai noté de
travail à jour le jour.

Par la présence d'un matériel ne
faisant rien à rien

St Jean Cap Ferrat
alps maritimes
29 août 1954
Mon cher professeur
J'ai l'air de ce désordre qui nait de ce
travail de film où le reste fait
naïvement. (Scénario - musique - etc) -
De la Belle et le Bête. Il n'y a que le livre -
journal de la Belle et le Bête. ou j'ai noté de
travail à jour le jour.

(dit en lui) -
sa sœur
Gérard (dit Plon) -
Gérard. Paris - sa sœur

INTRODUCTION

A NOTE ON THE DISCOVERY OF THE MIMEOSCRIPT

The present definitive, annotated edition of Cocteau's *Beauty and the Beast* is also the first published version of this text. Confusion may exist in the minds of many an admirer of Cocteau, since the title has appeared elsewhere with Cocteau as the author. This other *Beauty and the Beast*, however, is the "diary of a film" and not the text of the shooting script.* In answer to a letter of inquiry I addressed to Cocteau in 1954 he indicated that he had lost his own copy (see facsimile reproduction of his answer opposite). The original manuscript of the shooting script may still exist, locked inaccessible in the vaults of a Swiss autograph collector. If this is true, the only other copy extant appears to be the one which has served as the source for this edition. Since 1957, when this copy came to light, I have been unable to find any other, at any rate. It is obvious that

* *La Belle et la Bête: Journal d'un film*, by Jean Cocteau. Paris, Janin, 1946; Monaco, Editions du Rocher, 1958. (Pagination of Monaco edition used throughout.)

Diary of a film (La Belle et la Bête). New York, Roy, 1950.

most copies used in the filming of the famous production were thrown out after the shooting.

The discovery of this particular copy, a standard mimeograph, was the end result of several months of collecting shooting scripts by a number of different authors. During the months prior to May 1957, I had concentrated my efforts on film producers, most of whom were curious, cooperative and friendly. This source appeared depleted by April, so I turned my inquiries toward actors and writers, both of which groups are generally far less accessible than producers. My first road lead to Jean Marais, who immediately put at my disposal for microfilming all of the Cocteau scripts in his possession: *The Eternal Return*, *Ruy Blas*, *The Eagle with Two Heads* . . . but not *Beauty and the Beast*! He had looked everywhere for it, but failed to locate it. By one of those absurd ironies which characterize life, the one script which had been so important in his career had disappeared. My only other clue that year produced Charles Spaak, who happened only by chance to be in Paris that season. He was every bit as generous and trusting as Jean Marais, and put at my disposal his whole private library of his own scripts, many of which I have had copied for my collection.

One day while we were chatting, M. Spaak indicated his approval of my collection. "You know," he confided, "I, too, had tried to start a collection of scripts, but I find it impossible to continue. I simply do not have the time. I am glad you are doing it, for it is absolutely necessary." He is, indeed, one of the few people who appreciate the inordinate amount of time required for unearthing these vanishing manuscripts of the twentieth century. He then invited me to examine his personal collection of some twenty scripts by various authors other than himself. Among the titles of only some average interest was one volume wrapped in bright yellow paper: *Beauty and the Beast*. Noting my surprise and evident delight, he laughed and said: "Oh, yes, a curious script. If you want it you may have it." I was disbelieving and suggested that he meant I should borrow it to have it copied. "No, no," he said, "You have a serious collection. If you want it, take it." He did not have to insist any further. As for his source—how it had fallen into his hands—this he had forgotten.

These were the days before *Avant-Scène* had started its successful career of publishing film scripts. Only a few Clair films had appeared in *Avant-Scène's* precursor, the *Supplément Littéraire* of *l'Illustration*.

A few more had appeared through a now defunct *Nouvelle Edition* and one or two Jeanson films in *Paris Théâtre*. In the United States there was interest only in publishing the texts of successful commercial films from time to time, and only then in a poorly novelized form.

Determined to publish *Beauty and the Beast* only as a serious and scholarly work, I found no publisher willing to underwrite an adventure considered outlandish at the time. In the early sixties, an interest began to grow, and I was offered publication of the text if I translated it into English—but not with the French text. This I refused to do, fearing that the superb simplicity of Cocteau's poetry might translate into a travesty of itself. Even the present bi-lingual edition is a compromise for me, to which I have agreed only since the reader with even a casual knowledge of French hopefully will read some of the French as he reads the English, flattering himself with having remembered *something*, after all, from his high school or early college French.

Best of all, of course, would be to view the film again in its 35mm version with all the mutilated footage restored to its proper place. Perhaps this present edition will serve to achieve what should be one of the goals of any film script scholar: the faithful reconstitution of the authentic film.

IMPORTANCE OF THE SHOOTING SCRIPT

Cocteau's shooting scripts form necessarily a part of his many-faceted literary production. No scholar of his work can overlook this unique material, whether it be considered to fall more in the realm of the novel, more in the realm of the theater, or whether it be considered a totally new literary genre. For Cocteau, the film was especially important and it occupied his attention over the long span of years from the *Blood of a Poet* (1930) to the *Testament of Orpheus* (1959).

Cocteau was peculiarly suited to the film by the natural diversity of his genius. As a literary author (as opposed to the cinematographic *auteur*) he created by the written word. As an artist, he communicated by drawing, painting and choreography. The film was some-

thing of all these tendencies, even *Blood of a Poet*, which was necessarily less literary, betraying undeniable traces of the "poet who writes without being a writer." The shooting script is, of course, a hybrid. It is a literary genre or sub-genre which links itself to an extra-literary genre, the visual spectacle. The ambiguity inherent in the classification of the script could not have failed to intrigue an artist like Cocteau, in whose works that quality is so pervasive. The present edition, while furnishing a few still shots as illustrations, does not pretend to explore with any thoroughness the visual aspect of *Beauty and the Beast*. It will provide the text of the script, but it will leave implications involving visual impact and musical accompaniment for later studies. It should at the very least serve as a kind of reference book for the student of the plastic and visual qualities of the film.

The shooting script can play an important role in the study of the film, then. Even though the film in its final form is a picture on a screen, the text still serves as a guide for the prospective specialist, since studies to determine the authentic version of the film require its use as one of the primary materials. Once the final text is established, of course, further studies can be made concerning film techniques on the one hand or biographical matters on the other. Footnotes and appendix notes in this volume will help the scholar by providing variants, according to time-honored literary tradition.

THE FILM SCRIPT AS A PROOF OF AUTHENTICITY

The shooting script, thus, does have a practical application quite apart from film-making, or cinematography. It functions as an important component in the production of a film, to be sure, no matter how much show directors may make of ignoring it. Many of these are simply attempting to make perfectly legitimate publicity, and their words should not be accepted as testimony to fact. Jean-Luc Godard and Jean Renoir notwithstanding, most directors of dramatic films (as opposed to newsreels and "film poems") find the script essential for the production, throwing it aside only when the film is completed.

Of course, the script does become useless to the director once the

film has been shot and edited, and it dies ignobly in studio trash barrels. Furthermore, producers seldom keep a text any longer than four years before ridding themselves of it. Even the Centre National Cinématographique in France keeps a text only when there is some litigation involved, and at the Library of Congress, a film script is not copyrightable at all. Technicians' dank cellars and producers' spare closets serve then only as occasional and accidental repositories for them until the untiring eye of some researcher espies their musty presence. Veritable vanishing manuscripts of the twentieth century, these museum curiosities can reveal many secrets to the critic and the scholar. A film needed for research, for example, frequently fails to materialize by immediate delivery because of tight schedules or slim pocketbooks, and some domestic films remain locked in vaults. Even if a film is forthcoming, scholars are forced to imagine content for lacunae which could be filled at least partially by examination of the script. Foreign films suffer various similar fates, Clouzot's *Wages of Fear*, for example, had long been unavailable in the United States, and only recently returned to be distributed for the first time in 16mm. His *Spies* has never been on United States soil, and Louis Malle's *Fire Within* and the Spanish *Aunt Tula* disappeared from the local scene after a brief week's stay in New York. Many critics and directors may contend that the script does not duplicate the film and therefore cannot replace it, yet a reading of the script of a film yields more, certainly than a non-viewing, if the word may be coined, of the film on the screen. Deprived of a script, those who miss seeing films must rely on eyewitness accounts and hearsay, whereas those who have seen them, but have seen them only once, must depend on their memory alone, a reliance more risky than generally believed, for visual memory is a fickle vixen playing false all but a privileged few.

Establishment of authenticity serves as one of the fundamental sources of interest for the student of the film, or at least it should. Such a statement may sound like a partial accusation, and in effect it is, for curiously enough, literary scholars, scrupulous in the fields of theater, novel, and poetry become derelict and negligent when considering film. More plausibly, film makers, critics, and editors of film journals shrug off "textual variants" of the film—that is, discrepancies between different copies of a film or between script and film—with a cold indifference which appalls the serious scholar as much as it frustrates and enrages him.

Scholars of medieval texts, of Shakespeare and of Pascal cope with the common problem of ascertaining which of several varying manuscripts represents most closely the "true" one. So, too, the film scholar faces the problem of how to know which copy of a given film represents most faithfully the "right" one. Shakespeare was scattered to the winds and has since been variously reconstituted, and Pascal was literally unsewn and subsequently restitched—in divers ways. As a result, scholars are sure of only one thing: that although no one hundred percent authentic text exists in either case, the number of close approximations can be reduced surprisingly. Frequently films suffer a helpless butchering at the hands of a whole gamut of culprits—exporters, importers, distributors and individual users—to the extent that no one knows beyond vague impressions of first or second-hand memory how much he is viewing of the originally intended film. A point of reference like the script could help the authenticity-seekers in the pursuit of the elusive and the lost: either the genuinely original film copy or a restricted number of probables.

The task requires as well such other elements as several copies of the film and a research worker well-trained in literary detective work. Several copies of the film are necessary since, although all copies may be slightly mutilated by users, the probability remains that not all versions have suffered damage in identical footage and that most of the reconstituted film will match the original script fairly closely. As far as the few remaining unsolved questions are concerned, they probably involve those elements never shot or those cut after the shooting of the film. In the routine of production, deletions and evolutions alter the original intent indicated in the script to some—usually minor—extent, but while accounting for these shifts interests the directors little and the producer even less, they have unfortunately not interested most film critics either, nor film scholars nor even those literary scholars who turn to film analysis. The same literary scholar who would annotate Flaubert word by word to indicate what the original manuscript showed and what later was inserted in its place can blithely suppress his scholarly responsibilities in the film, with such a remark (concerning *Beauty and the Beast*) as: "Much is devoted to the mysterious cutting of the 'Draper's Farce', but if, as one might suppose, the typescript was prepared by Cocteau before shooting, and the *Diary* refers to the shooting, we can only conclude that for reasons of length or some such, Cocteau (or the early distributors) found it necessary or advisable to cut it,

despite the small remaining awkwardness." The serious specialist will persist, fortunately, against such bizarre odds, locating and recording the text variants *a posteriori* for subsequent historians and critics to use as they may for further scholarship. Comparisons of script and film have shed interesting light on the venerable *Well-Digger's Daughter*, the enchanting *Devil's Envoys*, and the touching *Forbidden Games*.

THE DIARY OF A FILM

Cocteau's *Beauty and the Beast* benefits from the existence not only of the script but of a third point of reference, a point outside of the script and outside of the film: a diary of the making of the film. Author of the script and author of the film, Cocteau was also author of a book entitled: *Diary of a Film: Beauty and the Beast*.^{*} This unique document details the running account of the preparation of the film.

While this *Diary of a Film* certainly merits all the attention accorded the diary of any prominent writer, it is of incalculable value in studying the genesis of the film *Beauty and the Beast*. As a result it becomes as well an essential to the establishment of the authentic text of this historic film. Cocteau's tribulations in the production of the film occupy a substantial and generally well-known place in the diary. Weather, unions, time, health, indeed almost all occasions seem to inform against him. Skin allergies plague him, boils torture Jean Marais, Nane Germon is accident-prone and Josette Day suffers from acrophobia. Important insights into Cocteau's biography and creative genius spring from such information. Cocteau's trials do not completely dominate his diary, however. Successful differentiation between valid and invalid elements in the film and its script requires further information from the *Diary*: Cocteau's many detailed observations on the film production itself.

The *Diary* betrays some of Cocteau's preoccupations as a creator. Trick shots, great painters and his own writing relieve the distractions caused by physical tribulation. Trick shots contribute organically to

^{*} See note p. xvii.

the illusion created by a Cocteau film. Mechanical details of a perhaps more theatrical than cinematographic nature fascinate Cocteau in several episodes just as they had intrigued Georges Méliès at the turn of the century. He describes the arrival of Marcel André at the château. A strong wind accompanies the first appearance of Jean Marais there as the Beast:

This terrible wind is of course conveniently provided by a wind machine, in front of which I stand throwing handfuls of dead leaves. The wind snatches Marcel's hat off as though the Beast himself were obliging him to stand at the ready. (95)

Cocteau's naive pride in taking part personally in the operation testifies to his interest in the technical solutions as essential to the art.

The decision of the producer Paulvé to embark definitely upon the production results, according to Cocteau, from another of his trick shots. The scene of Beauty proceeding along the corridor convinced him of the feasibility of the enterprise. Cocteau uses a simple flat dolly to draw Beauty through the corridor as if in a dream. He enjoys it like a toy:

Beauty's arrival as she comes up the corridor without moving her feet—thanks to a platform which we pull on a string. It was the first rushes from this scene which made Paulvé decide to finance us. (142)

The real illusionary trick shot intrigues Cocteau even more than the gadgets. Cocteau sees himself as prestidigitator. Beauty passes through a wall in a prefiguration of the passage through the mirrors in *Orphée*, for example. She returns magically to her sick father's side:

The big crane worked very well in giving the illusion of a trap door. Josette slowly and gently disappears into the wall. (276)

Cinematographico-theatrical as these interests may be, their complete integration with Cocteau's creativity prevents their being considered unimportant. The primarily visual quality does weigh less heavily in a predominantly literary discussion, on the other hand.

On a similarly visual plane, Cocteau's knowledge of painting calls

up many famous names, although his almost subconscious interest lies closer to writing as such than it does to photography. Cocteau mentions two Dutch and three French painters. Rembrandt's *Anatomy Lesson* comes to his mind during the filming of the meeting of the Merchant, Beauty's father, with the town notables: "Escoffier has grouped them round the table very well, like 'The Anatomy Lesson.'" (44) Vermeer exemplifies for him the hospital-like sick-room of the Merchant when the finance company of the day repossesses his furniture. The room

presented the appearance of a Ver Meer, ravaged by vandals. . . . The squares, hidden under paper, were uncovered only insofar as they were to be used.* (196)

Three French artists amuse us by their grotesque variety. First the sober Le Nain whose rusticity resembles the tavern scene: "Shot the tavern with all the lascars whom Bérard had disguised. It's like a group by Le Nain." (247) Then Gustave Doré fits naturally with the description of the table where the Merchant dines. The idea of the Lyon Station completes the picture:

The table's laid, covered with plates, jugs and glasses all in the style of Gustave Doré. The whole bordering on the macabre (like the Gare de Lyon). (81-83)

Finally Cocteau the artist, far from being forgotten, of course, is suggested to Cocteau the diarist by one of the horse scenes: "The picture of Beauty leaning over the neck of Magnifique looks something like one of my own drawings." * (130) Something about Cocteau's naive egoism succeeds in enchanting us, although we tell ourselves we should be annoyed.

Although this film is above all visual, the writer Cocteau quite naturally interests the student of the written script as much as either the cinematographer or the artist. Much more than the mere chronology of the shooting of the film, the very record of all his worries, technical problems and thoughts is a collection of lively literary fragments. Repeated quotations of his own dialogs, sensitive descriptions, and almost surrealist reliance on intuition all reflect his poetic

* Translation differs slightly from that of the Appendix.

spirit. His frequent humor, directed most usually at himself, reveals a man with a sense of his own frailties and a hope for possible immortality.

Repetition of two lines of simple poetry several times betrays his unconcealed fondness for them. The two lines appear together in the script. He refers to them separately in his *Diary*:

And you Beauty, what should I
bring to *you*?

and

Bring me a rose. (51-53)

These lines remain intact in the play, gaining considerable poetic power from their role in the work. The whole action of the film emanates from this simple, even innocent exchange. The real story beneath the fairy tale concerns this tender interest of a father for his daughter and the simple request she makes of him. Many other lines appear in the *Diary* as Cocteau cuts them from the text or adds them to it.

Not that dialogs constitute the only "literary" quotations of the *Diary*. Breathlessness and wonder mark the poetry of the descriptions as well, whether the poetry reflects a simple act, a mystery or an intuition. The Merchant performs, for example, the simple act of sitting and eating and yet the excitement of Cocteau's creative description fills the whole moment:

Do close-ups of the statue watching this scene. And the one where the arm puts the candlestick down and picks the jug up. Do a shot of it pouring. (Which I will cut to a close-up of Marcel looking terrified.) (79)

Again, by the use of the definite article, Cocteau puts himself inside a universe from which we are excluded, although we can see into it, as though it were a glass globe:

I'll take Beauty's flight by moonlight. She'll wear her cape and walk the whole length of the house, till she reaches the iron ring decorated with the head of a horned monster. Then she'll look to the right and to the left. Alekan will close-up on Beauty

and this iron beast on the ring which, in her Father's home, as it were, gives a preview of her future. This seventeenth century ironwork impressed me the very first day I discovered the house. It was *the* house. (127)

The surrealist belief in intuition represented by "*the* house" recurs frequently. The *beast* in this passage refers to an ornamental piece of wrought iron on the wall, unfortunately scarcely discernible in the 16mm versions of the film. On the one hand, this monster is a foreshadowing device of visual consequence; on the other, the whole passage in the *Diary* is a literary object.

All the above references and quotations only describe and support indications in the script which actually do appear realized in the finished film. The *Diary* does more, indicating what changes were made in the film between the original writing of the script and the ultimate showing of the story on the screen. Clear reasons are given in the document for most cuts, additions and modifications.

MINOR CHANGES IN THE ORIGINAL SCRIPT

The *Diary's* corroborations of modifications made from script to film assure Cocteau's approval of them even though they do not always assign credit to a possible outside suggestion, some chance remark by one of the technicians or some idea emanating from incidental discussions. The *Diary* notes several such changes made in the transition from script to film, authenticating cuts, additions and changes. These are all indicated in the Appendix. Only the major ones are discussed here. Different reasons explain two major cuts, for example. One scene drags: "Nane throwing a bundle of linen straight at the camera." (246) Cocteau cuts the whole scene. He finds another line not at all like Beauty: "What are you doing in my room at such an hour?" (192) This line appears in the scene where the Beast appears disheveled at her door, one of the scenes cut from an American version of the film. The rushes convinced Cocteau that he should drop the scene.

More new scenes augment the original script than do cuts reduce it, according to the *Diary's* testimony. An allusion to a "gloved fist"

adds a minor technical direction to the Beast's line: "Excuse me . . . Excuse me . . . it's . . . it's nothing . . ." when the Beast tries to master his killer instincts. (184) The swans attacking their master in the final scenes adds puzzling problems as well as technical directions. The *Diary* states what the script omits in the scene where the Beast lies dying by the pond:

For here the swans are attacking the beast whose mane and paws hang limp in the water. With their wings spread, they come on hissing with fury . . . the sight of these swans attacking their sick master lying helpless and deprived of all his power, added a terrible pathos to the scene. (373)

The swans appear prior to this in a shot which has been cut. (188) Curiously, Cocteau makes no allusion to this cut scene, where Beauty talks of leaving the Beast because of her ill father. The swans "with crowns on their heads pass and break up the reflection." This scene would have prepared perfectly the later addition, but it is impossible to assign responsibility for the omission with anything but vaguest supposition.

For a scene where a modification appears, the *Diary* describes the return of Beauty to her home after her stay with the Beast. The jealous sisters plot in their bedroom. (305) "Nane ties the velvet bows on Mila's pointed wig. . . ." The script indicates the two beside each other: "Close-up of Felicie seated on the bed facing the window from the corner of the bed. Adelaide standing beside her."

Strangely enough, whereas the short episode of the Beast in Beauty's room after her departure plays a more important part in the tale, the *Diary* makes only briefest mention of it. Beauty has gone to her father, deserting the Beast:

When he comes in after she disappeared by magic and goes to her empty bed and sniffs the fur coverlet. (275)

In the film the Beast touches a chair and a chest, he taps his breast with a curiously repeated nervous gesture, he goes to the mirror, passes, looks out of the window and then, finally, executes the scene described in the *Diary*.

On the other hand, Cocteau's preoccupation with the necklace

trick shot makes the necklace scene the most important addition mentioned in the *Diary*. He alludes three times to the invasion of Beauty's room by the Beast as he searches for her: the scene occurs after the Beast asks Beauty to marry him (173) and before his water lapping scene (174).

The *Diary* documents many minor changes in the film: crossbows replaced by bows and arrows, the departure of the sedan chairs (somewhat modified), the arrival of the Merchant (embellished) and the talking mirror. Subsequent use of this last device in *Orphée* lends added interest to the change. The script indicates a motto *lettered* in gold (144 and 181) and although Cocteau says nothing about this change, the idea gives the impression that editing decided him on the talking mirror. Here again, however, there is no proof, but only hopeful thinking.

MAJOR CHANGES AND ADDITIONS

Changes combine with additions in three major episodes; that is, the additions are accompanied by changes. For example, Cocteau seeks a variety of sequence, so he transposes shot 309 to a position before 305 in the sequence 305 to 312:

Wonder if I can change the scene of the sisters in the room (they're dressing) with the tavern scene, and do the latter after the scene with the sisters.

He adds one of his rarer explanations, giving us proof that the change resulted from his own creative play: "I shan't have shots of Avenant and Ludovic following one another."

Again the departure scene of Ludovic and Avenant (337-357) shows three major changes: Aramis (the horse known as Magnifique in the film), the magic mirror and an added line. The horse plagued Cocteau in his refusal to shy when he was supposed to, and at another juncture Josette Day refused to ride the horse, but the bows and arrows inspired the poet-director to solve a problem of awkward stage business:

I've just thought of an idea that will simplify the scene where Ludovic takes the bows down. In fact I'll have Felicie take the bows down and bring them to him. She'll then be ready for the mirror scene. (342)

Getting the horse into the stable inspired Cocteau with a new line not in the script. Marais says (338): "I'll go." and Cocteau adds the note that this remark reflects Avenant's character, "his assurance, for it is easier for him to walk hard than to walk soft. He suffers as soon as he hesitates."*

The mirror scene adds supernatural light to a scene which is poised between reality and fairyland. The *Diary* adds a psychological explanation. Beauty is in her room

timidly putting on her grand court dress again with her crown and veil, as though to convince herself that it hadn't all been a dream. She admires herself in the dressing-table glass and is bathed in a supernatural light, which fades as she turns round, hearing the latch lift on the door. Her sisters come in. They throw the mirror on the bed, and go out. (357)

In the script there is no mention of supernatural light: "Beauty is seated at the foot of the bed, back to the camera; her face buried in her arms on her knees." (357) That is all. The rest must be done visually, on the screen, if it is to be done at all.

Cocteau makes his most amusing alteration when he discovers an out-and-out mistake he has made. The furniture has been taken out of the Merchant's house. Beauty returns. The furniture is still there. Instead of trying to re-shoot the scene, true to his faith in creation by happy accident, Cocteau decides to make the best of it:

Made an awful mistake yesterday. I shot the father's bedroom with the furniture still there—and this, of course, had all been taken away previously by the money-lender. But I've got around it and made my mistake into a discovery. For of course, when Beauty comes back, so must the furniture return too in its place, as if my magic. (276)

His ingenuousness charms the reader with its good-natured directness. Elsewhere, Cocteau stresses a discovery by Marais in what he calls

* Compare to the English translation in the Appendix.

the “famous” sheet washing scene (283 ff.) where Marais arranges the sheets so as to create the effect of a small proscenium arch. In this same scene one minor touch was *not* used for the film, although Cocteau refers clearly to it in his *Diary*: the hair of the sisters done up in some of the towels.

ADDITIONS AND CHANGES NOT INDICATED IN DIARY

It is obvious then, that the *Diary* fails to mention *all* changes, additions and cuts. While some of the omissions are unfortunately important, there are certain additions of lesser importance concerning the Merchant’s speeches and a remark made by Adelaide. Several poetic additions enhance the Beast’s lines, but do not appear either in the script or in the *Diary*. All of these have been spelled out in notes to the script in the present volume, so there is no need to repeat them here. Cocteau makes two additions to the Merchant’s lines where new dialog stresses the fact that the Merchant has gone through the forest at night before (61 and 63). Another expansion adds the first mention of the magic horse (109). An unexplained line for Adelaide adds a note of anti-devoutness. Cocteau treats the two sisters as sanctimonious hypocrites without any explanation (302).

As for the Beast’s poetry, somehow it is more worth repeating the texts here, since the portrayal of the Beast reflects Cocteau’s need to infuse more of this element. Why he did not say as much in his *Diary* remains a mystery. The Beast fails to get Beauty to find him attractive. He switches his tactics: “Everything here has been arranged for your pleasure.” She replies, “I’m not very much at ease in these fine surroundings, and I’m not in the habit of being waited on.” (168) Later, the Beast waxes more poetic when he decides to let Beauty go: “My night is not yours. It is night in my domain; morning in yours.” (268) At the moment of her departure he speaks an even more poetic addition, some of the most poetic lines of the whole film:

Beauty, a rose which has played its role . . . my mirror, my

golden key, my horse and my glove are the five secrets of my power. I deliver them up to you. (269)

Changes in sequence rank somewhat less in importance than outright additions. Cocteau makes only two * undocumented sequence changes in the whole film. These changes, let it be noted, are not indicated explicitly by Cocteau in the script, but they do appear in the film. *Diary* silence on these two sequence changes cannot fail but to arouse the curiosity, just as in the case of undocumented additions. They occur at a crucial moment of the film, one following the other at the end. A close-up of the Beast (375) is moved to come *after* the pavillion scenes involving Ludovic and Avenant (376–379). Immediately after this, shots 381 through 385 are completely reversed so that they read: 384, 383, 381 and then 385. 382 disappears in the process.

The Preface to the film remains a curious minor mystery not mentioned at all in the *Diary*, except for the following allusion:

The assumption of the tale requires a child's faith and *good* faith. I mean that it must be believed at the outset, and it must be assumed that picking of a rose might involve a family in the experience and that a man might be changed into a beast and vice versa.

The script maintains silence equal to that of the *Diary*, the list of dialogs providing instead the source of the text, though not answering the why or wherefore. Note, too, that the "awkward childish writing" is neither awkward nor childish on the screen, but simple and legible. (p. 4) Two variations of presentation in a French and an American copy of the film remain equally unexplained. The French 16mm and 35mm versions of the film have followed the instructions, so that the writing appears white on a black background. In the American 16mm version the writing appears black on a white background (that is, the reverse of the written instruction), whereas the 35mm version shows a background of mottled pearl. Obviously someone felt it necessary to go to considerable expense to make a reverse print of this part of the film.

* His *Diary* does document a third: the interchange of a tavern scene with a scene between the sisters. (See above p. xxix.)

UNDOCUMENTED CUTS

Undocumented cuts create more crucial mysteries than either changes or additions. In other words, several scenes written in the script are no longer to be found on the screen, nor does Cocteau discuss their excision in his *Diary*. There are three such cuts: the scene at the duchess' palace (40-43), a short scene (326) where Beauty combs her sister's hair, and a major farce scene, called the "Draper's Farce." (211-244) No idea of cutting these from the script appears in the *Diary*. None of them remains in any version of the film, but different reasons for their disappearance can be surmised.

The arrival of the sisters at the palace of the duchess (40-43) occurs only in the script, then. Here, we can only guess that Cocteau may have realized the greater value of leaving the episode to the imagination of the public. In any case, Cocteau apparently never shot this important scene. There is no mention of it in the *Diary*, where he discusses almost all of his decisions. He himself, his editors or his producers also made several minor cuts not mentioned in the *Diary*, although the reason for not discussing all of these is easier to explain. Silence on a major sequence poses difficulties.

The *Diary* makes much of the actual shooting of two particular scenes without noting their subsequent omission. They appear in the script and in the *Diary*, but not in the film. One of these emphasizes the problem of Beauty and her fear of returning to the Beast. Cutting of the scene leaves the audience without a clear-cut idea of her struggle. The whole of shot 326 has disappeared. As a result Beauty does *not* comb Felicie's hair, and Felicie does *not* say, as she does in the script: "Ouch! Hey! I tell you, you're pulling my hair on purpose. You're as clumsy as an ox, and mean! Since you're so badly off here, why not go back to the Beast?" Nor does Beauty close her eyes in anguish, nor does she say, "I don't dare now" as the *Diary* had also expressly stressed.

The third, the most important scene, is the one called by Cocteau "The Draper's Farce." He alludes to it several times in his *Diary*. Reasons for its subsequent omission are too easy to find and too many. It is an eloquent tribute to the monumental lack of aesthetic attention on the part of most of the public and most critics that the cut goes unnoticed. Important dependent action and even a character remain dangling after the clumsy surgery which cut out this long

passage. Here, briefly, is what happens in the "Draper's Farce" episode (211-244): Ludovic and Avenant decide to trick a wealthy draper in the town out of some money. They pretend that the sisters are interested in the rich old man. He becomes excited, but wants to be sure. The two boys conceal him in a cupboard in the Merchant's house and then, having failed to get the cooperation of the girls, play the roles of Adelaide and Felicie. The draper, convinced by this transvestic performance, gives the boys money presumably needed by the girls for more presentable clothes. The boys take the money for gambling purposes, of course.

Remarks in the *Diary* make certain the actual shooting of the episode, the longest excerpt (see Appendix) establishing the fact beyond any doubt. Furthermore, the episode explains the ensuing scene (247-256) still visible in the American copies of the film. The draper has learned of the hoax perpetrated by the boys. He bursts into the tavern, shouts and pounds on the table. The two young men rough him up forthwith and steal his watch. Excision of the farce sequence deprives the viewer of any idea of the identity of the draper. The tavern scene marks his only appearance in the film, so the public mistakes him for the money-lender, even though the faces are completely different, and there is a significant variation between the plain bourgeois dress of the draper and the baroque costume of the money-lender—a long cloak which makes him look like a sorcerer. Viewers fail to understand the draper's violence, but dismiss it nevertheless without question. His amputated fate could well explain, however, the disappearance of the table pounding scene (248) from a French version viewed in France, but nothing explains *its continued existence* in the American version, except the possible ineptness of importers of the film. Or perhaps the exporters.

Setting forth textual variants furnishes literary scholars with important material for the examination of sources and influences. The marginal advantage of verifying the authentic copy of the film as well should not be denied, in spite of its extra-literary nature. Certainly this practical application does not deprecate the scholarly value of the study of textual authenticity.

The *Diary of a Film* proves particularly valuable in such research. Such a running record of the production of a film is rare, although approaches to the study of authenticity can function without it, but this *Diary* provides a verification of certain scenes as those intended in the script to become film images. The more significant of these

scenes have been mentioned above. The *Diary* thus draws more precise limits to the authenticity by verifying additions and modifications as well as cuts, all of which alter the original play set down on the pages of the script. Viewing of the film in various versions is certainly essential, but, without the script, which serves as a carefully laid foundation, conclusions from that study could only be tentative. It is for this reason that I have taken great pains to set down the text of *Beauty and the Beast* as authentically as possible, in the hope that it may serve as the basis for further studies of this film, of the film work of Cocteau, and of his film work as part of the totality of his literary production.

STYLISTIC AND EDITORIAL OBSERVATIONS

In preparing the text for publication, I have exercised my somewhat dangerous prerogative of rectifying errors in the typescript without annotating them. In the absence of a true manuscript (the original reported to be in a collection of autographs in Switzerland) only obvious typographical errors can be—and in the case of *Beauty and the Beast* have been—corrected. It is for this reason that several indications occur in the footnotes of errors which may indeed be merely “typos.” Even more glaring errors may still be secretarial, since, according to one of the producers of the film, the manuscript was carefully corrected by Cocteau before being handed to the typist. Nevertheless I have felt it wiser to err in the direction of over-annotating rather than to risk overlooking some detail which might later prove to be significant.

A few technical observations regarding the shooting script are in order here. Readers accustomed to an American script will note that the French format is not full-paged, but columnar. The left column is reserved for the visual elements of the film and the right for dialogs and other sound indications. Although several minor inconsistencies betray a certain haste or carelessness on the part of either writer or secretary, one case appears in a slightly different light; namely, a variation in the use of the article with *Beauty and Beast*. Omission or use of the article in these cases produces a significant difference of nuance, even though it is impossible to translate into English and

difficult to explain with any precision. A similar variation regarding the Merchant occurs only in the technical indications, and therefore must be written off as inconsistency pure and simple. As for technical terms themselves, Cocteau mixes, as do many professional directors, such terms as long shot and establishing shot (*plan d'ensemble* and *plan général*), close-up and near shot (*gros plan*, *plan rapproché*, *plan avancé* and *plan poitrine*) and medium shot in two different forms in French (*coupé à mi-jambe* and the more common *plan américain*.) He uses a variety of terms for the picture: screen, image, frame, shot, field, etc. (*écran*, *image*, *cadre*, *plan*, *prise de vue*, *champ* . . .). Sometimes his directions (left column) are more technical than many shooting scripts (303 and 325 for example), and sometimes he indulges in more "literary" descriptions (like those in Prévert, Spaak and Aurenche and Bost). It may well be that René Clément had some influence on his use of technical terms, since Clément tends to more precise technical indications in his scripts, and since he advised Cocteau in the production of this film. It may be also that the idea simply appealed to Cocteau. One of the more curious details of the technical column occurs in the next to the last shot of the film. Whereas the directions are always stated in an objective fashion in the rest of the script (as they are in the usual shooting script), Cocteau departs from this practice, perhaps inadvertently, to use the first person: "And I think it is feasible." (412) In so doing he certainly indicates his personal authorship of the document.

It is impossible, of course, for most musical and many visual details to appear in the shooting script. These elements of the film have been unavoidably underplayed, or perhaps even neglected in this edition. In fact, some changes of minor visual effects are simply ignored. The work of indicating all of them, of distinguishing between a simple change as opposed to an improvisation on the set would be almost insurmountable. It is to be hoped that on the basis of this edition, further studies might be made in that regard. In passing, it should be noted that the photographs, as any professional will observe immediately, are still shots taken on the set during the shooting and not enlargements of frames from the original footage.

Footnotes are numbered in a traditional fashion, except for the use of a, b, and c in certain cases where the note pertains to only one language. The notes are usually literal translations, although exceptions occur when they have appeared necessary. Asterisks precede

certain shot numbers. These asterisks refer the reader to a bi-lingual Appendix at the end of the text. In the Appendix are those references that Cocteau has recorded in his *Diary of a Film*, references that concern obviously specific shots in the film. These extracts are listed with the page number in the *Diary* as well as with the date of the entry. In a few cases, one entry refers to two or more shots in different parts of the film. These bear a "see also" indication.* In preparing this Appendix, I have included several short references among the longer, more significant ones. These short and minor references serve chiefly to indicate the date of the shot in question, so as to give the reader the fullest idea of the fragmentation of time necessary in the production of the film. Although Cocteau followed the usual practice of splitting up his time for logistical purposes, it is to be noted that he started more or less at the beginning and proceeded chronologically so that the end of his film was shot, indeed, last.

* The official English translation has been faithfully transcribed, in spite of some errors and Britishisms. The minor errors are reproduced without comment. Where the discrepancy is glaring, as in shots 130, 196 and 338, I have referred to an alternative translation by footnote. These alternatives appear in the Introduction, above. I have also furnished translations for Cocteau's footnotes where he indicates some detail of the shooting (shots 151, 192, 196 and 246) and which are passed over by the English translator.

SOCIÉTÉ PARISIENNE
DE
DISTRIBUTION CINÉMATOGRAPHIQUE



BORDEAUX
NÎME-LYON
MARSEILLE
TOULOUSE

Capital autorisé au total de 10.000.000 de Francs
entièrement versés

100, Rue La Boétie, PARIS (8^e)

Tél. : 200.10.10

100.10.10

R. C. 200.10.10

LA BELLE ET LA BÊTE

SCÉNARIO ET DIALOGUE DE

JEAN COCTEAU

RÉALISATION DE

JEAN COCTEAU

PRODUCTIONS ANDRÉ PAULVÉ

TITLES

Characters

Jean Marais	The Beast, Avanant, Prince
Josette Day	Beauty
Marcel André	The Merchant
Mila Parély	Adelaide
Nane Germon	Felicie
Michel Auclair	Ludovic

Technicians

g. b. Aldo	Stills
Alckan	Camera
Arakélian	Make-up
Georges Auric	Music
Christian Bérard	Set and costume design
Bouboule	Sound assistant
Carné	Properties

1. There is no list of titles in the original film; that is the French 35mm version from the producer's vaults. It has been added in the other versions. An amusing and bizarre introduction has been cut as well. Jean Cocteau, Jean Marais and Michel Auclair (the latter two in costume) write their names on a blackboard. We then hear technicians shouting:

"Roll it."

"Speed."

"Beauty and the Beast. Three. First time."

"Cut."

"Just a minute."

We see the clapboard with the title written on it. Then the film begins.

GENÉRIQUE

Personnages

Jean Marais	La Bête, Avenant, Prince
Josette Day	La Belle
Marcel André	Le Marchand
Mila Parély	Adélaïde
Nane Germon	Félicie
Michel Auclair	Ludovic

Techniciens

g. b. Aldo	Prises de vues
Alekan	Caméraman
Arakélian	Maquillage
Georges Auric	Musique
Christian Bérard	Décor et costumes
Bouboule	Assistant son
Carné	Accessoiriste

1. Il n'y a pas de générique dans le film original (chez Paulvé) : c'est à dire, dans la version française 35mm. Il a été ajouté dans les autres versions. Une introduction amusante et saugrenue y est également supprimée. Jean Cocteau, Jean Marais et Michel Auclair (ces deux derniers en costume) y écrivent leur nom au tableau noir. On entend ensuite quelques techniciens crier:

« Moteur. »
« Ca tourne. »
« La Belle et la Bête. Trois. Première fois. »
« Coupez. »
« Une minute. »

On voit la claquette avec le titre écrit là-dessus. Ensuite le film commence.

R. Clément	Technical advisor
Emile Darbon	Production manager
Escoffier	Wardrobe
Claude Ibéria	Editing
Jacques Lebreton	Sound engineer
Lucienne	Script (Continuity)
Raymonde Meresse	Lighting
Moulaert	Sets
André Paulvé	Producer
Roger Rogély	Business manager
Rouzenat	Special sound effects
Tiquet	Assistant cameraman

Awkward childish writing on a black background.²

Children believe what they are told and doubt it not.

They *believe* that a rose that is picked can bring on trouble in a family.

They *believe* that the hands of a human beast that kills begin to smoke and that this beast is ashamed when a maiden dwells in his house. They believe a thousand other very naive things.

I am asking of you a little of this naivete now, and, to bring us all good fortune, let me say four magic words, the veritable “open sesame” of childhood:

Once upon a time

Jean Cocteau

2. This indication appears in the list of dialogs and not in the shooting script of the film. The 16mm English version (distributed by the cultural services of the French government) viewed in France bears this inscription in black on a white background. The 35mm French “original” version follows the indications given above. In all of these versions, the signature of Jean Cocteau is preceded by the star which usually goes with it. Finally, the writing is neither childish or awkward. The 35mm American version shows a grey background, and a few words of additional explanation precede the authentic text.

R. Clément	Conseilleur technique
Emile Darbón	Directeur de production
Escoffier	Garderobe
Claude Ibéria	Monteuse
Jacques Lebreton	Ingénieur du son
Lucienne	Script-girl
Raymond Meresse	Eclairage
Moulaert	Décors
André Paulvé	Producteur
Roger Rogélys	Régisseur général
Rouzenat	Effets spéciaux de son
Tiquet	Assistant opérateur

Écriture malhabile sur fond noir.²

L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute.

Elle *croit* qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille.

Elle *croit* que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves.

C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez-moi vous dire quatre mots magiques, véritable "sésame ouvre-toi" de l'enfance!

Il était une fois

Jean Cocteau

2. Cette indication paraît dans la liste des dialogues et non dans le découpage technique du film. La version anglaise 16mm (distribuée par les services culturels du gouvernement français) vue en France porte en effet cette inscription en blanc sur fond noir. Aux Etats-Unis la version 16mm présente cette inscription en noir sur fond blanc. La version française 35mm (dite originale) suit les indications données ci-dessus. Dans toutes ces versions, la signature de Jean Cocteau est précédée de l'étoile qui l'accompagne habituellement. Enfin, l'écriture n'est ni enfantine ni malhabile. La version américaine 35mm produit un fond gris, et quelques mots d'explication précèdent le texte authentique.

Crossbow Shooting—Departure of the Sisters.
The Orchard. Day Sun. The orchard. Working window.

Char.: Ludovic, Avenant, Adelaide, Felicie's voice.

1—Window of sisters' room.

Girls shouting.

Pan down, revealing a
target. An arrow flies
into it.

Felicie: She's impossible.

Adelaide: You *know* how she
is. She can't do a thing!

* 2—Medium shot of Ludovic's
back as he completes his
shot. He steps aside to
give Avenant his turn.
Ludovic at Avenant's left,
crossbow³ in hand.

Ludovic: Your foot.

Avenant: What about my foot?

Ludovic: It's not on the line.
You're cheating.

Avenant shrugs his
shoulders without diverting
his aim. Ludovic goes
over and jostles him.
The arrow shoots. Fast
dolly up.

* 3—Close-up of the jostled
hand and of the arrow
flying upward.

Sound of the arrow.

3. In the film, longbows take the place of crossbows. (See the excerpts from the *Diary* in the Appendix.)

Le Tir à l'Arbalète — Départ des Soeurs. Le Verger.
Jour soleil. Le verger. Fenêtre praticable.

Pers. : Ludovic, Avenant, Adélaïde, Voix Félicie.

1—Fenêtre de la chambre des
soeurs. Cris des filles.
Panoramique vers le bas
découvrant une cible. Une
flèche se plante.

Félicie : Oh, celle-là !

Adélaïde : Tu la connais,
elle ne sait rien faire.

* 2—Plan moyen du dos de
Ludovic venant de tirer.
Il cède la place à
Avenant. Ludovic à gauche
d'Avenant, son arbalète ³
à la main.

Ludovic : Ton pied ?

Avenant : Quoi, mon pied ?

Ludovic : Il n'est pas sur
la ligne. Tu triches.

Avenant hausse les
épaules et continue de
viser. Ludovic se précipite
et le bouscule. Le coup
part. Travel. AV. Rapide.

* 3—Gros plan de la main
bousculée et de la flèche
qui part en chandelle.

Bruit de la flèche.

3. Dans le film, des ares remplacent les arbalètes. (Voir les extraits du
Journal dans l'appendice.)



Shot 7



Shot 26

Sisters' Room. Day sun. Sisters' room.

Char.: Felicie, Adelaide, Beauty, Cabriole.

- * 4—Close-up down shot on
floor of the room, away
from the window, between
the closet and the bed.

Cabriole is lying down in
the room. He is sleeping
in the sun. The arrow
buries its point in the
floor next to him.
Cabriole runs off howling.

Swish of the arrow.

We hear:

Cabriole's barking. Noise of
shattering glass and falling table.

- 5—Long shot taken diagonally
from the far side of the
bed. Adelaide climbs in a
chair. Behind her, she
has knocked over a small
table covered with bottles
and powders. They have
spilled on her dress.

The dog barks, off-camera.

- 6—Medium long shot. The
bottles spill.

Adelaide: My dress!

- 7—Felicie is at the left in
front of the window facing
away from the camera.
She is looking at herself
in a hand mirror. Her
right leg is jutting out
towards Beauty who is on
her knees, as she finishes
putting on Felicie's shoes.

Chambre des Soeurs.

Pers. : Félicie, Adélaïde, Belle, Cabriole.

- * 4—Gros plan plongé du parquet de la chambre, dos à la fenêtre entre la penderie et le lit.

Cabriole est couché dans la chambre. Il dort au soleil. La flèche se plante près de lui dans le parquet. Cabriole se sauve en hurlant.

On entend

Sifflement de la flèche.

Cris de Cabriole. Fracas de verre cassé et guéridon renversé.

- 5—Plan d'ensemble pris du fond du lit en diagonale. Adélaïde monte sur une chaise. Derrière elle, elle a renversé une petite table couverte de flacons et de poudres et en a sali sa robe.

Le chien aboie. Off.

- 6—Plan américain. Des flacons coulent.

Adélaïde : Ma robe !

- 7—Félicie est à gauche devant la fenêtre, de dos. Elle se regarde dans un miroir à main. Elle a sa jambe droite tendue de côté à Belle, à genoux, qui finit de la chausser de dos à l'appareil. (Les soeurs sont en grande toilette de

She is facing away from the camera. (The sisters are all dressed up for a formal party, Beauty as a maid.)

Felicie turns to the left looking for Adelaide.

Felicie: What's the matter with you?

8—Medium shot. Felicie in profile excluding Beauty.

Adelaide (off-camera): They've shot an arrow right into the room.

Felicie: Oh!

She swoons and falls over backwards. Caught by Beauty's hands as they enter the screen. Felicie crosses the screen toward the window.

9—Window outside. Medium shot at window level of Felicie as she flutters. Behind her Adelaide lying down. Beauty's head bent over her.

Adelaide: ^{3a} You hoodlums!
You could have put out our eyes.

The Orchard. Day sun.

Char.: Avenant, Ludovic, Felicie.

10—Close-up^{3a} long down shot of the two boys with their

3a. Obvious error. This was a long shot in the film.

cérémonie, Belle en servante). Félicie se tourne vers la gauche cherchant Adélaïde.

Félicie : Qu'est-ce que tu as ?

8—Plan moyen. Félicie de profil évitant Belle.

Adélaïde (off) : Ils ont tiré une flèche dans la chambre.

Félicie : Oh !

Elle tourne de l'oeil et tombe à la renverse. Soutenue par les mains de Belle qui entrent dans le champ. Félicie traverse le champ vers la fenêtre.

9—Fenêtre extérieure.

Plan moyen de niveau de Félicie qui s'agite. En arrière Adélaïde à la renverse. La tête de Belle penchée sur elle.

Adélaïde : Espèce de voyous !
Vous pouviez nous crever un oeil.

Le Verger. Jour soleil.

Pers. : Avenant, Ludovic, Félicie.

10—Gros plan d'ensemble ^{3a}
plongé des deux garçons

3a. Erreur évidente. *Gros plan* dans le film.

crossbows at the spot
they were shooting from,
looking up toward the
window, covering their
faces with their hands.

Avenant: Beauty's all right?

11—Reverse shot—long shot of
the house in up shot,
with Adelaide ^{3b} at the
window.

Adelaide: Beauty. Always
Beauty. Never mind about
Beauty.

Sisters' Room. Day sun.

Char.: Felicie, Adelaide, Belle, Cabriole.

12—Ditto 7.

Adelaide: You almost killed
Cabriole.

The Orchard. Day sun.

Char.: Avenant, Ludovic.

13—Medium shot pan on the
ground of the boys as they
go to the terrace, crossbows
in hand.

We keep hearing shouts
and barking.

Merchant's Large Room. Day sun.

Char.: Avenant, Ludovic, Adelaide, Felicie, Cabriole.

14—Long shot taken from a
boom at the level of the
bedrooms.

3b. The script is obviously in error here. It was Felicie who went to
the window.

avec leur arbalète à
l'endroit d'où ils ont tiré,
le nez levé vers la fenêtre,
se couvrant le visage de la
main.

Avenant : Belle n'a rien ?

11—Contre-champ—plan
d'ensemble de la maison
en contre-plongée avec
Adélaïde ^{3b} à la fenêtre.

Adélaïde : Belle. Toujours
Belle. Peu importe Belle.

La Chambre des Soeurs. Jour soleil.

Pers. : Félicie, Adélaïde, Belle, Cabriole.

12—Idem 7.

Adélaïde : Vous avez failli
tuer Cabriole.

Le Verger. Jour soleil.

Pers. : Avenant, Ludovic.

13—Plan moyen panoramique
de plein-pied, des garçons
qui vont jusqu'au perron,
leurs arbalètes à la main.

On continue à entendre crier et
aboyer.

Grande Salle du Marchand. Jour soleil.

Pers. : Avenant, Ludovic, Adélaïde, Félicie, Cabriole.

14—Plan d'ensemble pris sur
praticable au niveau du
palier des chambres.

3b. Encore une erreur. C'est Félicie à la fenêtre.

The sisters come out of their room with formal dresses and hats with feathers; Cabriole under Felicie's arm. They lift up their dresses and go down the stairs.

The camera follows them by down shot and stops at the bottom of the stairs where the two boys enter into the picture from above. Avenant's head comes down to the bannister.

Felicie ⁴ (still shouting):
Beauty, clean the floor, we're
going to be late at the
Duchess'.

15—Medium shot at the bottom of the stairs. Avenant facing away, Ludovic facing the camera and talking to Avenant. The girls enter onto the screen.

Adelaide: Murderers!

Ludovic (*sotto voce*): My sisters are bitches.

Avenant doesn't bother to turn around, as if he hadn't heard. His eyes are

4. An added line comes before this:

Ludovic: Here they are.

In the film, the boys appear first, as in 15, and the sisters are shot coming down the stairs in an up shot. No boom used.

Les soeurs sortent de leur
chambre avec robes de
fêtes et chapeaux à plumes ;
Cabriole sous le bras de
Félicie. Elles retiennent
leur robe et descendent
l'escalier.

L'appareil les suit en
plongée et s'arrête au bas
de l'escalier où les
deux garçons entrent dans
l'image d'en dessus. La
tête d'Avenant arrive au
bas de la rampe.

Félicie ⁴ (encore criant) :
Belle, tu nettoieras le
parquet ; nous allons être en
retard chez la duchesse.

15—Plan moyen au bas de
l'escalier. Avenant de dos.
Ludovic de face parlant
à Avenant. Les filles
passent dans le champ.

Adélaïde : Assassins !

Ludovic (bas) : Mes soeurs
sont des garces.

Avenant ne se retourne
même pas, comme s'il
n'avait pas entendu. Son

4. Dans le film, la réplique suivante précède :

Ludovic : Les voilà.

Dans le film, les garçons se trouvent comme dans 15, les soeurs, en
contre-plongée, descendent l'escalier.

fixed on the top of the stairs. Ludovic goes off camera.

16—Long shot taken from the door.

In the foreground, the curtain. The sisters come toward the camera followed by Ludovic, who stops in the middle of the room.

Felicie (walking): Drinking, chasing girls and cheating. That's all they care about.

17—Close-up dolly.
Ludovic starts to walk.

Ludovic: When you don't have a penny ⁵ left, you stay at home mending clothes and scrubbing pans . . .

He stops.

18—Close-up. In the foreground, the sisters, facing the camera, back to the curtain. They are standing, back to Ludovic, furious, listening to him and looking at each other out of the corner of their eyes. Ludovic in the background starts walking again.

Ludovic ⁶: Just look at these

5. In the film: "money."

6. In the film: "Just look at these bitches taking themselves for princesses and not realizing that everyone is laughing in their faces."

regard est fixé sur le haut
de l'escalier. Ludovic sort
du champ.

16—Plan d'ensemble pris
depuis la porte.

En premier plan, le rideau.
Les sœurs se dirigent
vers l'appareil suivies de
Ludovic qui s'arrête au
milieu de la pièce.

Félicie (en marche) : Boire,
courir les filles et tricher
au jeu. Pour le reste
ils s'en moquent.

17—Gros plan travelling.
Ludovic se met en marche.

Ludovic : Quand on n'a
plus le sou,⁵ on reste à
la maison à raccommoder le
linge et à faire briller les
casseroles . . .

Il s'arrête.

18—Plan rapproché. En ler
Plan, les sœurs de face,
contre le rideau. Elles sont
arrêtées, le dos à Ludovic
et l'écoutent furieuses,
en se regardant du coin
de l'œil. Ludovic en
arrière plan se remet en
route.

Ludovic ⁶ : Regardez-moi ces

5. Dans le film : « d'argent. »

6. Dans le film : « Regardez-moi ces garces qui se prennent pour des
princesses et qui ne se rendent même pas compte que tout le monde leur rit
au nez. »

bitches who think they're
princesses and who don't even
notice that everyone is laughing
in their faces.

Ludovic stops.

Adelaide: Tell him off . . .

Felicie: He'd only be that much
happier.

They leave the screen,
followed by Ludovic.

Departure of the Sisters. Day. The Yard.

Char.: The sisters, Ludovic, 5 lackeys.

*19—Ludovic puts his head out
the door as the sisters go
down the steps.

Ludovic:⁷ What beauty! What
grace! What elegance!

Adelaide: Let's hurry along.⁸

Felicie: Yoo hoo boys! Yoo
hoo! Where are they? This is
the limit.

Ludovic comes out on the
stoop and imitates them
with grimaces.

Ludovic: Yoo hoo! boys! Yoo
hoo!

7. Line replaced by: "Oh, beautiful! . . . Are they ever beautiful!"

8. The film adds: "We're going to miss the concert!" and then:

Ludovic: Are they ever ravishing! Divine! Silly!

Felicie: Boys! Boys!

Ludovic: Boys! Boys!

garces qui se croient des princesses et qui ne s'aperçoivent même pas que tout le monde leur rit au nez.

Ludovic s'arrête.

Adélaïde : Réponds-lui . . .

Félicie : Il serait trop content.

Elles sortent du champ,
suivies par Ludovic.

Départ des Soeurs. Jour. La Cour.

Pers. : Les Soeurs, Ludovic, 5 laquais.

* 19—Ludovic passe la tête par la porte pendant que les soeurs descendent les marches.

Ludovic⁷ : Quelle beauté !
Quelle grâce ! Quelle élégance !

Adélaïde : Dépêchons-nous.⁸

Félicie : Holà, petits laquais !
Holà ! Où sont-ils ? C'est le comble.

Ludovic sort sur le perron
et les imite avec des grimaces.

Ludovic : Holà ! petits laquais ?
Holà !

7. Réplique remplacée par : « O . . . les belles ! O, qu'elles sont belles ! »

8. Le film ajoute : « Nous allons manquer le concert ! » Et puis :

Ludovic : O, les ravissantes, les divines ! O, les niaises !

Félicie : Petits laquais ! Petits laquais !

Ludovic : Petits laquais ! Petits laquais !

Text off-camera (to be written).⁹

20—Close-up of the dormer window of the coach-house. In the working windows appear the heads of three gangly youths; the heads take a quick look and disappear quickly.

Text off-camera (to be written).

Pan to the open door, we detect a miller's staircase down which the 3 gangly youths are stumbling. They come out hectically buttoning up and straightening their hair. They were obviously sleeping in the straw. A few frightened chickens run clucking from the coach house. The lackey-boys leave the screen to the left; that is, toward the sedan chairs.

9. Cocteau redid all of this episode (20–21), cutting out Adelaide's line (21). For a detailed explanation, see the excerpts from the *Diary* (Appendix). Here are the dialogs of the film:

Felicie: Oh, this is incredible! (She comes upon a lackey sleeping in one of the sedan chairs.) Is this to sleep in, pray tell?

Adelaide: (Off-camera): I've never seen anything like it!

Felicie: Oh, these chairs! These chairs . . . are rubbish!

Adelaide: Quick, quick! Hurry up!

Ludovic: Come on! We're off!

Felicie: Watch out for the chairs! You're dropping them. You're asleep on your feet! You've been drinking!

20—Plan rapproché des
luearnes de la remise.
Dans les fenêtres prati-
cables apparaissent les
têtes endormies de 3
escogriffes ; les têtes jettent
un coup d'oeil puis dis-
paraissent précipitamment.

Texte off (à faire).

Panoramique sur la porte
ouverte, on aperçoit un
escalier de meunier par
lequel sont en train de
dégringoler les 3 escogriffes
qui sortent précipitamment
en se reboutonnant et en
se recoiffant. Ils étaient
manifestement en train
de dormir dans la paille.
Quelques poules effa-
rouchées sortent en ea-
quetant de la remise. Les
laquais sortent du champ
à gauche, e'est-à-dire vers
les chaises à porteur.

9. Cocteau a refait tout cet épisode (20-21), en supprimant la réplique (21) d'Adélaïde. Pour une explication détaillée, voir les extraits du *Journal* (Appendice). Voici les dialogues du film :

Félicie : O ! C'est incroyable ! (Elle découvre un laquais qui
dort dans une des chaises.) Est-ce pour dormir, s'il vous
plaît ?

Adélaïde (Off) : Je n'ai jamais rien vu de pareil !

Félicie : O, ces chaises ! Ces chaises . . . sont des immondices !

Adélaïde (Off) : Petits laquais ! Petits laquais !

Félicie : Vite, vite ! Dépêchez-vous !

Ludovic : Allez ! On part !

Félicie : Attention aux chaises ! Vous traînez, vous dormez
debout ! Vous avez bu !

Sound of falling down a staircase.

- * 21—Rapid left-right pan which reveals the sedan chairs that the domestics have just set down near the terrace. Adelaide begins the movement to climb into the chair.

Adelaide: Let's go! Let's go!
We're going to miss the concert.

Pan following the departure.

- 22—Medium shot of Avenant from the rear.

Pan up to frame the boots as they start to climb the stairs and leave the screen from the top.

Ludovic (shouting): Yoo-hoo!
Boys! Yoo hoo!

- 23—Long shot. Ludovic, gesticulating, follows them.

- * 24—Close-up dolly shot. Adelaide and Felicie putting their heads out of the doors.

Adelaide (restraining herself no longer): Just look at that drunk that doesn't even know what's going on!

Felicie: The tramp! The good-for-nothing!

Bruit de dégringolade d'escalier.

* 21—Panoramique rapide
gauche droite qui découvre
les chaises à porteurs que
les valets viennent de
poser à terre près du per-
ron. Adélaïde amorce le
mouvement de s'engouf-
frer dans la chaise.

Adélaïde : En route ! en route !
Nous allons manquer le
concert.

Pano suivant le départ.

22—Plan moyen d'Avenant de
dos, immobile.

Panoramique vertical
jusqu'à cadrer les bottes
qui commencent à monter
l'escalier et sortent du
champ en haut de l'image.

Ludovic (criant) : Holà !
petits laquais ! Holà !

23—Plan d'ensemble. Ludovic
gesticulant, les suit.

* 24—Plan rapproché travelling.
Adélaïde et Félicie qui
passent la tête par la
portière.

Adélaïde (ne se contenant
plus) : Voycz cet ivrogne
qui ne sait même
pas son monde !

Félicie : Le va-nu-pieds !
Le bon à rien.

25—Reverse shot. Ludovic follows the chair. The shot will be taken from a shaft so as to have the lackey holding the shaft at the edge of the screen and Ludovic making faces at a medium shot distance.¹⁰

26—The sedan chairs pass through the gate and leave the screen, right.

Ludovic: Yoo hoo,¹¹ boys, yoo hoo!

Ludovic comes into a close-up near the gate.

Ludovic: May the devil bespatter you and cover you with filth.

Sisters' Room. Day sun.

Char.: Beauty, Avenant, then Ludovic.

27—Close-up down on Beauty taken over her shoulder. Beauty is on her hands and knees on Cabriole's pillow, facing away from the window. She is rubbing the dirty floor next to the arrow. We see her face appear as a reflection in the floor.

10. The film adds:

Felicie: Why, they've been drinking! They've been drinking! (One of the porter-lackeys stumbles.)

11. "Yoo hoo!" replaced by: "Come on, come on, come on, come on."

25—Contre-champ. Ludovic
suit la chaise. Le plan sera
pris depuis un brancard de
façon à avoir en amorce,
à gauche, de face, le
laquais qui tient le bran-
card et Ludovic en plan
moyen grimaçant.¹⁰

26—Les chaises passent la
grille et sortent du champ
à droit.

Ludovic : Holà ! ¹¹ petits
laquais, Holà !

Ludovic vient se cadrer en
gros plan près de la grille.

Ludovic : Le diable vous
éclabousse et vous couvre de
crotte.

Chambre des Socurs. Jour soleil.

Pers. : Belle, Avenant, puis Ludovic.

27—Gros plan plongeant sur
Belle pris par-dessus son
épaule. Belle est à genoux
sur le coussin de Cabriole,
dos à la fenêtre. Elle
frotte le plancher sali près
de la flèche. On voit sa
figure apparaître en reflet
dans le plancher.

10. Le film ajoute :

Félicie : O, mais ils ont bu ! Ils ont bu ! (Un des laquais-
porteurs trébuche.)

11. « Holà » remplacé par : « Allons, allons, allons, allons ! »



Shot 29



Shot 32

A hand (Avenant's) enters onto the screen from the top of the picture and pulls out the arrow. Beauty turns around in right profile toward the camera.

28—Medium shot of Beauty taken at floor level with Avenant's boots on the screen. Avenant drops on his knee and is framed with her facing us.

Avenant: Beauty, you weren't meant to be a servant; even the floor would like to be your mirror.

He helps her to her feet.

*29—Medium shot. Beauty. Avenant. First, the empty room on the screen. Avenant holding Beauty enters the screen from below. He helps her up and rises with her.

Avenant: You can't work like this from morning to night waiting on your sisters.

Beauty: If my father's ships hadn't been lost in a storm, perhaps I could have a good time like them! But we're ruined, Avenant, and I simply have to work.

Une main (celle d'Avenant) entre dans le champ par le haut de l'image et arrache la flèche. Belle se retourne de profil à droite vers l'appareil.

28—Plan moyen de Belle pris au ras du sol avec les bottes d'Avenant dans le champ. Avenant s'agenouille près d'elle et se cadre de face.

Il la fait relever.

* 29—Plan moyen. Belle. Avenant. D'abord le champ vide sur la chambre. Avenant tenant Belle entre dans l'image par le bas. Il la relève et se relève avec elle.

Avenant : Belle, vous n'êtes pas faite pour être une servante ; même le parquet veut devenir votre miroir.

Avenant : Vous ne pouvez plus travailler du matin au soir à servir vos soeurs.

Belle : Si les bateaux de notre père n'avaient pas été perdus dans la tempête, peut-être bien que je pourrais m'amuser comme elles ! Mais nous sommes ruinés, Avenant, et il faut que je travaille.



Shot 38



Shot 48

Dolly shot. The camera pulls back from them to get their actions.

He starts to take her hands; she pulls them away.

30—Close-up of Avenant.
Beauty at the edge of the screen.

31—Close-up of Beauty fully on the screen.

32—Dolly shot in an arc to medium shot, taking them in profile, then Avenant facing us, back to the door, then profile shot from the other side, window behind them.

Avenant: I just wonder why your sisters aren't the ones working.

Beauty: My sisters are too beautiful and their hands are too white.

Avenant: Beauty, you are the fairest of the fair. Look at your hands.

Beauty: Forget my hands, Avenant, and let me go so I can get my work done.

Avenant: I love you. Marry me.

Beauty: No, Avenant. Don't talk about it, it's no use.

Avenant: You don't like me.

Beauty: It's not that, Avenant.

Avenant: I don't. . . .

Travelling. L'appareil
s'éloigne d'eux pour les
prendre en pied.

Il veut lui prendre les
mains; elle les retire.

30—Gros plan d'Avenant. Belle
en amorce.

31—Gros plan de Belle sans
amorce.

32—Travelling courbe plan
moyen
les prenant de profil, puis
Avenant de face dos à la
porte, puis de profil en
sens inverse, la fenêtre
derrière eux.

Avenant : Je me demande
pourquoi ce ne sont pas vos
soeurs qui travaillent.

Belle : Mes soeurs sont trop
belles et ont les mains
trop blanches.

Avenant : Belle, vous êtes la
plus belle. Regardez
vos mains.

Belle : Laissez mes mains,
Avenant, et retirez-vous que je
finisse mon ouvrage.

Avenant : Je vous aime.
Epousez-moi.

Belle : Non, Avenant. Ne m'en
parlez plus, c'est inutile.

Avenant : Je vous déplaïs.

Belle : Non, Avenant.

Avenant : Alors ?

Beauty: I want to stay
unmarried and live with my
father.

Avenant: Beauty, I'll snatch
you by force from this stupid
existence.

He tries to take her in
his arms.

Beauty: Leave me alone.

Avenant seeks to kiss her.
She pushes him away, her
whole hand in his face.

33—Close-up of Avenant. His
face and Beauty's hand
pushing.

Ludovic (off-camera): Keep
your mitts off!

Avenant's face, released by
the hand, turns.

The camera follows the
movement of Avenant's
face and pans to the door,
Ludovic is on the sill and
comes toward the camera.

Ludovic: You want me to break
your neck?

34—Dolly medium shot goes
toward Avenant and Beauty
(as Ludovic sees them).

Beauty: Don't get excited,
Ludovic. Avenant was asking
me to marry him.

Belle : Je veux rester fille et
vivre avec mon père.

Avenant : Belle, je vous
arracherai de force à cette vie
stupide.

Il veut la prendre dans
ses bras.

Belle : Laissez-moi.

Avenant cherche à l'em-
brasser. Elle le repousse
avec toute sa main sur
la figure.

33—Gros plan d'Avenant. La
figure et la main de Belle
qui le repousse.

Ludovic (off) : Bas les pattes !

La figure d'Avenant se
tourne lâchée par la main.

L'appareil suit le mouve-
ment du visage d'Avenant
et panoramique sur la
porte. Ludovic est sur le
seuil et avance vers
l'appareil.

Ludovic : Tu veux que je te
casse la gueule ?

34—Travelling plan moyen
avancée sur Avenant et
Belle (comme Ludovic
les voit).

Belle : Laisse, Ludovic. Avenant
me demandait en mariage.

Ludovic (off-camera): And
what did you answer?

Avenant: She's turned me down
cold.

35—Close-up of the three
heads. Avenant and
Beauty in profile, right.
Ludovic enters onto the
screen, left, and is placed
face to face with them.

Ludovic: Good for you, Beauty.
I know I'm a good-for-nothing.
I pride myself on it, but I
wouldn't tolerate seeing you
marry another one.

36—Medium shot. Ludovic
facing us; Avenant with
Beauty from the back,
door in the background.

Ludovic: And I mean it. All
right, crumb, out of here.

Avenant directs a blow
and hits Ludovic on the
chin. The camera shows
his tumble backward. He
falls near the door.

Dolly up.

Beauty turns toward
Avenant and goes toward
Ludovic.

Beauty: Avenant, you're out
of your mind.

Close-up of Ludovic in
front of the door, knocked
out, Beauty enters onto

Ludovic (off) : Et qu'est-ce que tu lui as répondu ?

Avenant : Ta soeur ne veut pas de moi.

35—Gros plan des 3 têtes.
Avenant et Belle de profil à droite. Ludovic entre dans le champ à gauche et se place nez à nez.

Ludovic : Bravo, Belle. Je suis un chenapan. Je m'en vante, mais je ne supporterais pas de t'en voir épouser un autre.

36—Plan moyen. Ludovic de face ; Avenant de dos avec Belle, avec la porte au fond.

Ludovic : Qu'il se le tienne pour dit. Allez, crapule, vide les lieux.

Le coup de poing d'Avenant se déclenche et frappe Ludovic au menton. L'appareil montre sa dégringolade en arrière. Il tombe près de la porte.

Travelling avant.

Belle se retourne vers Avenant et va vers Ludovic.

Belle : Avenant, vous êtes fou.

Plan rapproché de Ludovic assommé à terre devant la porte, Belle entre dans



Shot 39



Shot 44

the screen and bends
toward him.

Beauty: Ludovic, Ludovic.

Small Corridor. Day sun.

Char.: The Merchant, Three Businessmen.

37—Close-up of the Merchant
entering with three Businessmen. Canes, hats.

Merchant: Come in! Come in;
I want you to be with my
family when I break ¹² the
great news.

Bedroom and Big Room. Day sun.

Char.: Beauty, Avenant, Ludovic, the father,
Three Businessmen.

38—Beauty raises her head,
then gets up and goes to
the little window, followed
by a pan.

Voices of Father and
Businessmen.

39—Long shot of the big room
seen down through the
little window. Beauty at
the edge of the screen
from the back.

The Merchant and the
Businessmen take off
their coats and hats.

12. In the film the Merchant, raising his mug, adds, at the end of his speech: "Gentlemen!"

le champ, et se penche
vers lui.

Belle : Ludovic, Ludovic.

Petit Couloir. Jour soleil.

Pers. : Le Marchand, Trois Notables.

37—Plan rapproché du Marchand en train d'entrer avec trois notables.
Cannes, chapeaux.

Le Marchand : Entrez !
Entrez ; je veux que vous
soyez des nôtres lorsque je leur
apprendrai ¹² la grande
nouvelle.

Chambre et Grande Salle. Jour soleil.

Pers. : Belle, Avenant, Ludovic, Le Père, Trois Notables.

38—Belle lève la tête, puis se
relève et va à la petite
fenêtre, suivie en panoramique.

Voix du père et des Notables.

39—Plan d'ensemble de la
grande salle vue par la
petite fenêtre en plongée.
Belle de dos, en amorce.

Le Marchand et les
Notables se débarassent.

12. Dans le film « j'annoncerai » remplace « je leur apprendrai. » De plus le Marchand, levant sa chope, ajoute à la fin de la réplique : « Messieurs ! »

Beauty turns around and
says, in close-up,

Beauty: My father! Don't let
him know anything!

At the Duchess'.¹³ Courtyard of the luxurious residence.
Daytime.

Char.: Adelaide, Felicie, five lackeys, tall valet,
a black man holding parrots.

40—Long shot framing the
ensemble of the façade
of the house.

In the foreground sedan
chairs, in the back on the
benches, some seated
lackeys are waiting
(negros, parrots). The
chairs of the two sisters
enter right foreground and
stop. The sisters get out
towards the camera and
climb the steps of the
stairway. They turn behind
the last column.

Music, laughter, conversation.

41—Reverse shot down from
the window.

In the foreground enor-
mous back of a valet.

The sisters emerge from
behind the column against
which two valets are
leaning and laughing. The
enormous valet stops them.

13. All this episode (40-43) cut. Cocteau doesn't make a single allusion
in his *Diary*.

Belle se retourne et dit,
en gros plan,

Belle : Mon père ! Qu'il
ne sache rien !

Chez la Duchesse.¹³ Cour d'Hôtel luxueux. Jour.

Pers. : Adélaïde, Félicie, les 5 laquais, le grand
valet, nègres tenant des perroquets.

40—Plan d'ensemble cadrant
l'ensemble de la façade de
l'hôtel.

Au premier plan des
chaises à porteurs. Au fond
sur des bancs, des laquais
assis attendent (nègres,
perroquets). Les chaises
des deux soeurs entrent
dans le champ à droite et
descendent vers l'appareil
et montent les marches de
l'escalier. Elles tournent
derrière la dernière
colonne.

Musiques, rires, conversations.

41—Contre-champ pris de la
fenêtre en plongée.

Au I^o plan dos énorme
d'un valet.

Les soeurs débouchent de
la colonne contre laquelle
sont appuyés deux valets
qui ricanent. L'énorme
valet les arrête.

13. Tout cet épisode (40-43) est coupé. Cocteau n'y fait même pas allusion dans son *Journal*.

Felicie: Are we late?

Valet: The Duchess is not at home.

The music stops. Sounds of applauding.

Adelaide: I beg your pardon?

Valet: The Duchess is not at home.

Felicie (Pulling on the dress of her sister): Very well, I must have been mistaken about the day.

They disappear behind the column.

42—Long shot down from the window.

Derision of the valets.

The sisters descend to where the chairs are.

43—Reverse shot. Medium shot up of the sisters who are waiting for their chairs. Behind them, at the window, laughing couples, instruments as they tune up.

Felicie: I can't stand this.

Adelaide: I've never been so humiliated in my life.

Félicie : Sommes-nous en retard ?

Le valet : Madame la Duchesse n'est pas chez elle.

La musique cesse
Bruits d'applaudissements

Adélaïde : Vous dites ?

Le valet : Madame la Duchesse n'est pas chez elle.

Félicie (tirant la robe de sa soeur) : Fort bien, j'aurai dû me tromper de jour.

Elles amorcent leur départ
derrière la colonne.

Ricanement des valets.

42—Plan d'ensemble plongée
d'un praticable de la
fenêtre.

Les soeurs descendent
jusqu'à la place des chaises.

43—Contre-champ.
Plan moyen en contre-
plongée des soeurs qui
attendent leurs chaises.
Derrière elles, à la fenêtre,
des couples rieurs, des
instruments qui s'accor-
dent.

Félicie : Je meurs.

Adélaïde : Je crève de honte.

The chairs cross the screen
from left to right, *very*
close to the camera.

Through one of the small
windows of a sedan chair,
framed on the screen, we
see Felicie as she gets in.

Felicie: Sit up straight,
Adelaide. They're watching us
leave. It's awful!

The chairs move off to
the right. Pan down start-
ing with the valets and
negroes who are laughing
at the window where
guests are also laughing.

Merchant's Large Room. Day sun.

Char.: Beauty, Felicie, Adelaide, Avenant, Ludovic,
Merchant, Three Businessmen, Cabriole.

*44—Long shot across the
room along length of the
table. The Merchant is
at the end, his back to the
fireplace; to the left, two
Businessmen, to the right,
one Businessman.

Slow dolly up to the
Merchant to the exclusion
of the Businessmen.

Merchant: My daughters are
out in the social whirl. They
are much sought after. I won't
wait for them, because my

Les chaises entrent dans
le champ de gauche à
droite *très près* de l'appareil.

On cadre une des petites
fenêtres d'une chaise par
laquelle on voit Félicie
qui monte.

Félicie : Tiens toi, Adélaïde
on nous regarde partir.
C'est affreux !

Les chaises partent à droite.
Panoramique vertical
partant des valets et des
nègres qui rient à la
fenêtre où des gens rient
également.

La Grande Salle du Marchand. Jour soleil.

Pers. : Belle, Félicie, Adélaïde, Avenant, Ludovic,
Marchand, Trois Notables, Cabriole.

* 44—Plan d'ensemble de la
table dans sa longueur en
travers de la salle. Le
Marchand est au bout, le
dos à la cheminée; à gauche,
2 notables, à droite 1
Notable.

Lent travelling avant sur
le Marchand jusqu'à
éviter les Notables.

Lc Marchand : Mes filles
sont dans le grand monde où
on les cajole. Je ne les attendrai
pas car ma langue me

tongue's itching. Beauty, come over next to me.¹⁴

Beauty enters onto the screen and puts her arm around her father's shoulders.

Merchant: Come, Ludovic. And you too, Avenant, you're not out of place. These gentlemen excuse your folly. And even the draper extends his good will to the point of suspending prosecution under consideration against me.

Ludovic to the left and Avenant to the right come into the image at the two corners of the table.

Ludovic has a swollen jaw, a black patch on his eye¹⁵ and a furious expression on his face. Avenant is serious.

Merchant: We're going to be rich. One of my cargo ships has made port.

45—Medium shot of Ludovic, finger pointing to the right.

Ludovic (shouting): He knew it!

46—Medium shot. Avenant tries to silence Ludovic.

Avenant (furious): Ludovic!

14. "Beauty, come over next to me" replaced by "Come over near to me, Beauty."

15. No black patch in the film.

démange. Belle, viens près
de moi.¹⁴

La Belle entre dans le
champ et enlace les épaules
de son père.

Le Marchand : Approche,
Ludovic. Et toi aussi, Avenant,
tu n'es pas de trop. Ces
messieurs vous pardonnent
vos incartades. Et même,
Monsieur le Procureur pousse
la bonne grâce jusqu'à
interrompre les poursuites qu'il
allait intenter contre moi.

Ludovic à gauche et Ave-
nant à droite viennent se
cadrer aux deux coins de
la table. Ludovic à la joue
enflée, un bandeau noir
sur l'oeil ¹⁵ et l'air furieux.
Avenant est grave.

Le Marchand : Nous allons
devenir riches. Un de mes
vaisseaux de marchandises est
arrivé au port.

45—Plan moyen de Ludovic,
le doigt tendu vers la
droite.

Ludovic (dans un cri) : Il le
savait.

46—Plan moyen. Avenant fait
taire Ludovic.

Avenant (furieux) : Ludovic !

14. « Belle viens près de moi » remplacé par « Viens près de moi, Belle. »

15. Pas de bandeau noir dans le film.

47—Medium shot of the
Merchant, Beauty and the
boys facing us.

Ludovie: He knew it and he
took advantage of it to ask for
Beauty's hand.

Beauty: It's not the first time
that he's asked me since we lost
our money.

Dolly up isolating Beauty
and her father.

Merchant: You want to leave
me?

Beauty: No, Father, I'll never
leave you.

Noise of the sisters as they
come in.

. . . which makes the
Merchant and Beauty
turn their heads.

Quick pan of the camera
to frame the door when
the sisters appear, beside
themselves with rage.

Felicie (at the door): ¹⁶ I
congratulate you, father. We
have just reaped the fruits of
our ¹⁷ follies.

48—Long shot taken from
behind the table at an
angle to the left.

In the background the

16. The following words precede this reply: "They say the duchess was
not at home, in a court full of laughing and music."

17. "Your" instead of "our," of course.

47—Plan moyen du marchand,
Belle et les deux garçons
de face.

Ludovie : Il le savait et il en
a profité pour demander
la main de Belle.

Travelling avant isolant
Belle et son père.

Belle : Ce n'est pas la
première fois qu'il me la
demande depuis notre ruine.

Le Marchand : Tu veux donc
me quitter ?

Belle : Non, mon père, je ne
vous quitterai jamais.

Tumulte des soeurs
qui entrent

. . . Ce qui fait tourner
la tête du Marchand et de
Belle.

Panoramique rapide de
l'appareil qui cadre la
porte où paraissent les
soeurs, ivres de rage.

Félicie (à la porte) : ¹⁶ Je vous
félicite, mon père. Nous
venons de récolter le fruit de
nos ¹⁷ sottises.

48—Plan d'ensemble pris de
derrière la table en biais
à gauche.

Au fond les soeurs se

16. Les paroles suivantes précèdent cette réplique : « On nous dit que
la duchesse ne recevait pas, dans une cour pleine de rires et de musique. »

17. « Vos » au lieu de « nos. »

sisters move, followed by
a pan. We will follow them
as far as the staircase.

Adelaide: You can be proud of
yourself.

Felicie: And invite everyone to
drink while your daughters are
insulted and have the door
slammed in their faces.

Merchant: My dears . . . my
dears. . . .¹⁸

Ludovic: ¹⁹ Long live the
Duchess!

The guests are flabber-
gasted.

Felicie: Come, Adelaide. Let's
leave them to drink to our
misfortune.

They leave the screen.

49—Close-up of the Merchant
and Beauty facing the
camera.

Beauty (kissing her father's
hair): Father, father.

Merchant: They're real devils.
Let them ²⁰ pout. I have enough
to console them. Tomorrow
morning I'll leave to settle our

18. The film adds: "The duchess seems to be a well mannered woman."

19. Line replaced by:

Adelaide: We've never been so humiliated!

20. In the film: "Let's let them"

mettent en route suivies
en panoramique. On les
suivra jusqu'à l'escalier.

Adélaïde : Vous pouvez être fier.

Félicie : Et inviter du monde
à boire pendant qu'on insulte
vos filles et qu'on
leur claque la porte au nez.

Le Marchand : Mes petites
. . . mes petites. . .¹⁸

Ludovic :¹⁹ Vive la Duchesse !

Les hôtes sont sidérés.

Félicie : Viens, Adélaïde.
Laissons-les boire à
notre malheur.

Elles sortent du champ.

49—Gros plan du Marchand
et de Belle de face.

Belle (embrassant les cheveux
de son père) : Mon père,
mon père.

Le Marchand : Ce sont de vrais
diables. Laissez-les²⁰ boudier.
J'ai de quoi les consoler.
Demain matin, je partirai

18. Le film ajoute : « Cette duchess a l'air d'une femme très bien. »

19. Réplique remplacée par :

Adélaïde : On crève de honte !

20. Dans le film : « Laissons-les. . . »

affairs at the port. They'll
marry a duke and a prince.

He raises his mug:

. . . . Gentlemen. . . .

We see the three right
hands of the guests enter
onto the screen and bring
their mugs up to his.

Fade Out.

Departure of the Merchant. Day. Courtyard.

Char.: Merchant, Adelaide, Felicie, Beauty.

50—Long shot slightly down.
In the background, to the
right of the stable door.
Beauty leaves, holding her
father's horse by the right
rein and goes toward the
right. In the courtyard,
peacocks and fowl.

*51—In the background, to the
left, the Merchant, flanked
by his very tender and
very happy daughters.

Piercing laughs of the sisters.

*52—Close-up of the Merchant
and of his daughters. The
camera on a boom at their
height. The two girls
wheedle the Merchant.

Felicie: Bring us brocaded
dresses.

arranger nos affaires au port.
Elles épouseront un duc
et un prince.

Il lève sa chope :

. . . Messieurs. . .

On voit les trois mains
droites des hôtes entrer
dans le champ et avancer
leurs chopes à hauteur de
la sienne.

Fondu.

Départ du Marchand. Jour. La cour.

Pers. : Le Marchand, Adélaïde, Félicie, Belle.

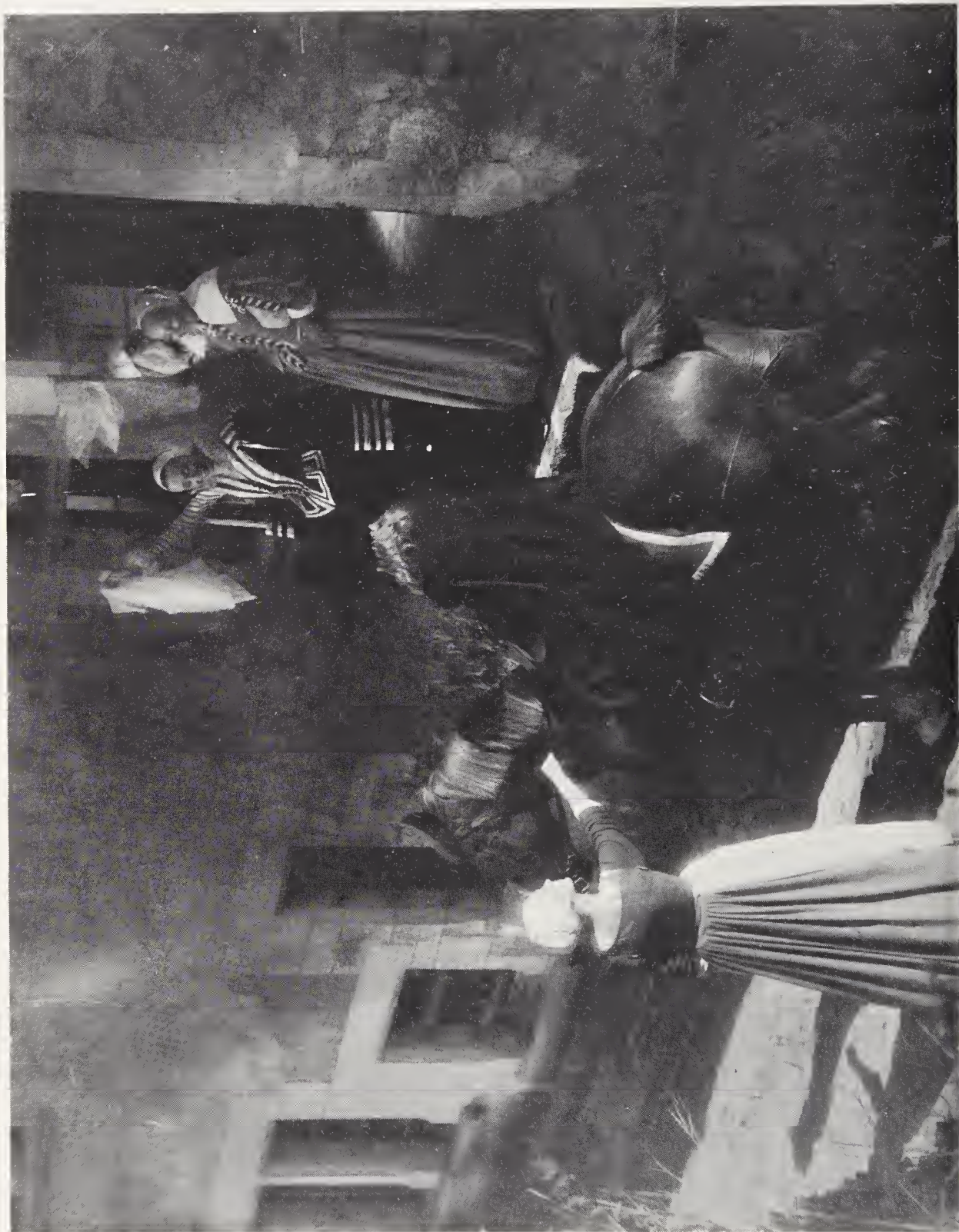
50—Plan d'ensemble en légère
plongée. Au fond, à droite
la porte de l'écurie. Belle
en sort en tenant le cheval
de son père par la rêne
droite et se dirige vers la
droite. Dans la cour, paons
et volailles.

* 51—Au fond, à gauche, le
Marchand, encadré de ses
filles très tendres et très
joyeuses.

Rires aigus des soeurs.

* 52—Plan rapproché du Mar-
chand et de ses filles.
L'appareil sur praticable
à leur hauteur. Les deux
filles cajolent le Marchand.

Félicie : Rapporte-nous des robes
de brocart.



Shot 55



Shot 66

Adelaide: Jewelry, fans, ostrich
feathers.

Dolly back.

The Merchant and his
daughters framed in a
medium shot.

Beauty and the horse enter
onto the screen on the
right.

The father mounts the
horse without going down
the steps.

Felicie: Enough to make the
whole city jealous. A monkey,
I'd like a monkey.²¹

*53—Medium shot of the
Merchant from behind.
Cut at the saddle. The
Merchant bends to the
right over Beauty.

Merchant: And as for you,
Beauty, what should I bring
to you?

54—Medium shot, down, of
Beauty seen by the
Merchant.

Beauty: Father, bring me a rose,
as they don't grow here.

55—Medium long shot (quick)
slightly up.

21. The film adds the following line:

Adelaide: A parrot!

Adélaïde : Des bijoux, des
éventails, des plumes
d'autruche.

Travelling-arrière.

Le Marchand et ses filles
cadrés en plan moyen.

Belle et le cheval entrent
dans le champ à droite.

Le père enfourche le cheval
sans descendre les marches.

Félicie : Il faut que toute la
ville en crève de
jalousie. Un singe, je
voudrais un singe.²¹

* 53—Plan moyen du Marchand
de dos. Coupé à la selle.
Le Marchand se penche
à droite en bas vers Belle.

Le Marchand : Et toi, Belle,
qu'est-ce que je te rapporte ?

54—Plan moyen plongé de
Belle vue par le Marchand.

Belle : Mon Père, rapportez-moi
une rose, car il n'en vient
pas ici.

55—Plan américain (flash)
légèrement contre-plongé.

21. Le film ajoute la réplique suivante :

Adélaïde : Un perroquet !

The two sisters laughing,
their arms about each
other.

The sisters sputtering into
their handkerchiefs with
laughter.

The father leaves the
screen. There remains
Beauty in profile.

56—Long shot of the court,
view from the stoop.

The Merchant waving fare-
well. We see to the right
of the screen the daughters
and Beauty from behind.

The Tavern. Day.

Char.: Avenant, Ludovic, the Money-lender.

* 57—Long shot of the tavern.
Smoke. Few customers. A
waitress comes down from
the left with washing that
she hangs out on the
railing.

Ludovic and Avenant are
sitting at the corner of the
table in front of the
partition. Avenant has
his back to the railing,
Ludovic his back to the
partition, but it is possible
to pass behind him.
They are smoking long
thin pipes and drinking.

Les deux sœurs enlacées
riant.

Les sœurs pouffent de rire
dans leur mouchoir.

Le père sort du champ.
Reste Belle de profil.

56—Plan d'ensemble de la
cour, vue du perron.

Le Marchand faisant adieu
de la main. On aperçoit à
droite de l'image les filles
et Belle de dos.

La Taverne. Jour.

Pers. : Avenant, Ludovic, l'Usurier.

*57—Plan général de la taverne.
Fumée. Peu de clients.
Une servante descend du
grenier avec du linge
qu'elle dispose sur la ba-
lustrade.

Ludovic et Avenant sont
assis en angle à la table
devant le bat-flanc. Ave-
nant est dos à la balustrade,
Ludovic dos au bat-flanc,
mais on peut passer der-
rière lui. Ils fument de
longues pipes minces et
boivent.

58—Close-up of Avenant from the front and Ludovic in profile. Ludovic is overwhelmed.

Ludovic: If I don't pay what I owe tonight, I'll be arrested and put in prison.

Avenant: A money-lender understands quickly. I've explained everything. Put it on a little thick. Here he is.

*59—The Money-lender enters onto the screen on the right, slipping between the partition and Ludovic. He sits down between the two boys. Long silence.

Money-lender: This is a very, very large amount. . . .

Avenant: You are well aware that one of the lost ships came into port.

Ludovic: I'll . . . pay you as soon as my father comes back.

Money-lender: You know our policy.²² If you are insolvent, I hold your father accountable. If your father is insolvent, I take his furniture.

Avenant: Sign, what do you have to lose?

The Money-lender takes out the paper.

22. In the film: "the law."

58—Plan rapproché d'Avenant de face et Ludovic de profil, Ludovic est accablé.

Ludovic : Si je ne paye pas ma dette ce soir, on m'arrête et on est en prison [sic].

Avenant : Un usurier comprend vite. Je lui ai tout expliqué. Crâne un peu. Le voilà.

*59—L'usurier entre dans le champ à droite en se glissant entre le bat-flanc et Ludovic. Il s'assied entre les deux garçons. Long silence.

Usurier : C'est une très, très grosse somme. . . .

Avenant : Vous n'ignorez pas qu'un des vaisseaux perdus est rentré au port.

Ludovic : Je vous rembourse dès le retour de mon père.

Usurier : Vous connaissez nos lois.²² Si vous êtes insolvable je réclame la somme à votre père. Si votre père est insolvable, je prends ses meubles.

Avenant : Signe, qu'est-ce que tu risques ?

L'usurier sort le papier.

22. Dans le film : « la loi. »

60—Down shot from the railing. The three heads around the paper, Ludovic signs.

At the Lawyer's. Gray day.

Char.: Merchant, Lawyer.

61—Long shot of the room. In the background, the door is open. Outside, the Merchant's horse tied to a tree is visible. The Merchant and the Lawyer are in the foreground, sitting on either side of the table.

Merchant: ²³ But if there's nothing left from this last ship, what's to become of me?

Lawyer: Your creditors at the port have been quicker than those at the city. Bring suit against them.

The Lawyer gets up, walks around the table (camera side) and puts his hand on the Merchant's shoulder as the latter also rises.

62—Cut.

23. The film has a line which precedes this:

Lawyer: Well, sir, what do you want me to do?

60—Plan plongeant de la balustrade. Les trois têtes autour du papier. Ludovic signe.

Chez l'Homme de loi. Jour gris.

Pers. : Le Marchand, l'Homme de loi.

61—Plan d'ensemble de la salle.
Au fond, la porte est ouverte. On distingue dehors le cheval du Marchand attaché à un arbre. Le Marchand et l'Homme de loi sont en ler plan, assis chacun d'un côté de la table.

Le Marchand : ²³ Mais s'il ne me reste rien de ce dernier vaisseau, que vais-je devenir ?

L'Homme de loi : Vos créanciers du port ont été plus rapides que ceux de la ville. Faites un procès.

L'Homme de loi se lève, fait le tour de la table (côté appareil) et pose la main sur l'épaule du Marchand qui se lève également.

62—Supprimé.

23. Le film donne une réplique qui précède celle-ci :

L'Homme de loi : Mais, cher Monsieur, que voulez-vous que j'y fasse ?

63—Reverse medium shot,
taken from the street
(without any of the door
visible at the edge of the
screen) of the Merchant
and the Lawyer, followed
by a dolly back preceding
them and revealing the
door.

Merchant: ²⁴ I didn't even have
enough left to sleep in the inn
at the port. . . .

Lawyer: ²⁵ Go back home. . . .

Merchant: I have to go through
the forest in the dark of night,
I'll lose my way. . . .

Lawyer: ²⁶ Lose your way,
then . . . Good-night.

He slams the door.
The Merchant has left the
screen on the right.
Dolly up to the door
bearing a large plaque:
"SEQUESTRATION."

24. Line preceded by: "Bring suit!"

25. Line preceded by: "Well."

26. Line replaced in the film by the following dialog:

Lawyer: You've already come through it at night to get here.
Merchant: But there was moonlight. And now there's going to
be fog. I tell you I'll lose my way.
Lawyer: Well, lose your way, then.
Merchant: Well, you're a strange one! I'd like to see you in
my position! This is terrible!
Lawyer: Good-night! Bon voyage!

63—Contre-champ plan moyen,
pris de la rue sans amorcée
de la porte, du Marchand
et de l'Homme de loi,
suivis en travelling reculant
devant eux et découvrant
la porte.

Le Marchand :²⁴ Il ne me reste
même pas de quoi coucher
dans une auberge du port.

L'Homme de loi :²⁵ Rentrez
chez vous. . . .

Le Marchand : Il me faut
traverser la forêt en pleine nuit,
je vais me perdre. . . .

L'Homme de loi.²⁶
Perdez vous. . . . Bonsoir.

Il claque la porte. Le
Marchand est sorti du
champ à droite.
Avancée du chariot sur la
porte qui porte une grosse
plaque : « SEQUESTRE. »

24. Réplique précédée par : « Un procès ! »

25. Réplique précédée par : « Eh, bien ! »

26. Réplique remplacée dans le film par le dialogue suivant :

L'Homme de loi : Vous l'avez déjà traversée la nuit pour venir.

Le Marchand : Mais il y avait clair de lune. Et maintenant il
va y avoir du brouillard. Je vous répète que je vais me perdre.

L'Homme de loi : Eh bien, perdez-vous !

Le Marchand : Alors, vous êtes curieux, vous ! Je voudrais bien
vous voir à ma place ! C'est effrayant !

L'Homme de loi : Bonsoir ! . . . Bon voyage !



Shot 67



Shot 73

The Port. Evening storm.

Char.: The Merchant.

64—Long shot. The Merchant on his horse crosses from left to right in the street. There are beggar children including one cripple. The storm begins.

The Forest. Night storm. Exterior.

Char.: The Merchant.

65—Long shot. Very high camera taking a down shot so that the Merchant on his horse, as small as possible, crosses the screen from outside right at the top to the extreme left at the bottom (reference: little match girl).²⁷ They are lit at irregular intervals by lightning flashes. Dry leaves swirl about in front of the camera.

66—Medium long shot at normal level. The horse, rear to the camera, climbs a slope and disappears behind a knoll.

27. An allusion to the Anderson fairy tale and perhaps to the Renoir film based on it.

Le Port. Soir orage.

Pers. : Le Marchand.

64—Plan d'ensemble. Le Marchand sur son cheval passe de gauche à droite dans la rue. Il y a de petits mendiants dont un béquillard. L'orage commence.

La Forêt. Nuit orage. Extérieur.

Pers. : Le Marchand.

65—Plan d'ensemble. L'appareil très haut prenant une pente descendante de façon que le Marchand sur son cheval, le plus petit possible, traverse l'écran de l'extérieur droite en haut à l'extrême gauche en bas (référence : petite marchande d'allumettes).²⁷ Ils sont éclairés par intervalles irréguliers par les éclairs. Des feuilles mortes tourbillonnent devant l'appareil.

66—Plan demi ensemble à niveau. Le cheval de dos grimpe une pente et disparaît derrière une butte.

27. Allusion au conte d'Andersen et peut-être au film de Renoir basé là-dessus.



Shot 82



Shot 91

67—Long shot. The horse
comes up a slope toward
the camera. When he gets
to level ground he shies.
The Merchant dismounts
and walks toward the
camera.

* 68—Long shot. The Merchant
goes away from the camera
toward the model of the
chateau, windows lit. Gust
of dry leaves, branches
waving.

Fade Out.

69—Here will be the arrival

70—at the chateau, the gates

71—and the stable.

Terrace of the Chateau. Night moon.

Char.: The Merchant.

72—Long shot down on the
stairway (reference: fairy
tale picture, Perrault's
Tales). The Merchant goes
up the stairway left and
moves away following the
balustrade.

73—Medium long shot from
the door of the chateau.

67—Plan d'ensemble. Le
cheval arrive de face par
une montée. Arrivé au plat,
il se cabre. Le Marchand
descend et marche vers
l'appareil.

*68—Plan d'ensemble. Le Mar-
chand s'éloigne de dos
traînant son cheval vers
la maquette du château,
fenêtres éclairées Volée de
feuilles mortes, branches
agitées.

Fondu.

69—Ici se place l'arrivée

70—au château, aux grilles

71—et à l'écurie.

Perron du Chateau. Nuit lune.

Pers. : Le Marchand.

72—Plan d'ensemble plongé
sur l'escalier (référence :
image Peau d'Ane,
Contes de Perrault).
Le Marchand monte les
marches de droite à gauche
et s'éloigne en suivant la
balustrade.

73—Plan demi ensemble de
la porte du château.

The Merchant comes up
the steps in front of the
door. He stops fearfully.

Merchant: ²⁸ Anyone there?
Anyone there?

His shadow enlarges on the
door. The door opens by
itself. Billows of vapor
issue forth. The Merchant
comes on, followed by
dolly shot, past the door,
into absolute darkness.
The Merchant is sur-
rounded by vapors to the
point that we cannot see
him.

Lap dissolve or fade to . . .

Banquet Room. Night candles.

Char.: The Merchant.

*74—Long shot. Dolly up
into the large room as we
come out of the mist. We
see what the Merchant
sees: a large, empty,
luxurious room; near a
fireplace a table set for
one, a taboret. A mass
of candles. On the wall,
torches held by sculptured
arms. From the ceiling
hang a multitude of
banners.

28. Line replaced by: "Nobody here?"

Le Marchand monte les
marches devant la porte.
Il s'arrête avec crainte.

Le Marchand : ²⁸ Il y a
quelqu'un ? Il y a quelqu'un ?

Son ombre grandit sur
la porte. La porte s'ouvre
seule. Des fumées lourdes
sortent. Le Marchand
s'avance, suivi en Travel-
ling, au delà de la porte,
dans le noir complet. Le
Marchand est environné
de fumées au point qu'on
ne puisse le voir.

Raccord truca ou direct
avec . . .

Salle des Festins. Nuit bougies.

Pers. : Le Marchand.

* 74—Plan d'ensemble. Travel-
ling entrant dans la
grande salle en sortant
d'un nuage. On aperçoit
ce que voit le Marchand :
une grande salle vide
et luxueuse ; près d'une
cheminée une table
servie avec un couvert, un
tabouret. Une foule de
bougies. Au mur, des
torches soutenues par des
bras sculptés. Au plafond,
une multitude de grands
étendards pendent.

28. Réplique remplacée par : « Il y a personne ? »

75—Medium up shot of the Merchant from the front, the door behind him closes gently with a click. The Merchant jumps and turns around.

Merchant: Someone there?

He looks to the right, then to the left, and stops stunned as he sees . . .

76—Close-up (slightly to the right) facing the room, of a folded right arm coming out of the wall, torch in hand. The arm begins slowly to unbend toward the left. At the end of the movement, the Merchant's head enters onto the screen at the right, back to the camera. He turns fearfully, his head coming around the arm (facing away from the camera) and ends almost facing the camera. The arm folds slowly. At the end of the folding, the Merchant turns suddenly around looking into the air to the upper left of the screen. He sees . . .

77—Long up shot of the banners hanging from the ceiling.

75—Contre-champ, plan moyen
du Marchand pris de
face, la porte derrière lui
se referme doucement
avec un déclic. Le
Marchand sursaute et se
retourne.

Le Marchand : Il y a quelqu'un ?

Il regarde à droite, puis
à gauche, et s'arrête
stupéfait car il voit . . .

76—Gros plan de face (légère-
ment à droite) d'un bras
droit plié sortant du
mur en tenant une torche.
Le bras se met lentement
à se déplier vers la gauche.
A la fin du mouvement,
la tête du Marchand
entre dans le champ à
droite de dos. Il tourne
craintivement la tête
autour du bras (dos à l'ap-
pareil) et termine presque
face à l'appareil. Le bras
se replie lentement. A la
fin du repli, le Marchand
se retourne brusque-
ment en regardant en
l'air en haut à gauche de
l'écran. Il voit . . .

77—Plan d'ensemble contre
plongée des étendards
qui pendent du plafond.

78—Medium up shot of two arms from the front. The Merchant enters onto the screen, passes between the two arms. The right arm folds slowly and the left arm unbends. The Merchant leaves the screen to the left and the arm folds slowly.

*79—Medium long shot of the table and place setting and a taboret to the left.

In the background, over a fireplace there is a wall clock imbedded in the molding and a large mirror. The fireplace is decorated with human heads whose mouths emit vapor. The clock says 11 o'clock. Its tick-tock can be heard. The table has in its center a sculptural motif made up of a man's arm and a woman's arm entwined. The Merchant enters cautiously onto the screen at the right and looks at the table facing away from the camera. The clock strikes 11 o'clock.

80—The Merchant turns in profile.

78—Plan moyen contre
plongée de deux bras de
face. Le bras de droite
se déplie. Le Marchand
entre dans le champ,
passe entre les deux bras.
Le bras de droite se
referme lentement et le
bras de gauche se
déplie. Le Marchand sort
du champ à gauche et le
bras se replie lentement.

*79—Plan demi ensemble de
la table servie avec
un tabouret à gauche.

Au fond, une cheminée
surmontée d'un cartel
encastré dans la moulure
et d'une grande glace. La
cheminée est ornée de
têtes humaines dont les
bouches laissent échapper
de la fumée. Le cartel
marque 11 heures. On
perçoit son tic-toc. La
table porte en son milieu
un motif sculptural formé
d'un bras d'homme et
d'un bras de femme
enlacés. Le Marchand
entre prudemment dans le
champ à droite et
regarde la table de dos.
Le cartel sonne 11 heures.

80—Le Marchand se retourne
de profil.



Shot 91



Shot 116

Merchant: ²⁹ Someone there?

*81—Then he comes forward to the taboret (in such a way as to avoid the two arms). He sits on the edge of the stool and puts out his hand for the carafe in front of him. He stops short.

*82—Medium shot of the two arms. The woman's arm untwines and grasps the carafe.

*83—Ditto the end of 99 but more in close-up, the hand holding the carafe enters onto the screen, pours a glass for the bewildered Merchant, then leaves the screen.

84—Ditto 102. The hand puts back the carafe then re-entwines around the man's arm.

85—Close-up front of the dumbfounded Merchant as he looks, then drinks.

Fade Out.

*86—Long shot. Ditto 103 of the table in medium long shot. The candles are

29. Line replaced by: "Nobody here?"

Le Marchand : ²⁹ Il y
a quelqu'un ?

* 81—Puis il s'avance jusqu'au
tabouret (de façon à ce
que l'appareil évite les
2 bras). Il s'assied au bord
du tabouret et avance la
main vers la carafe qui est
devant lui. Il s'arrête net.

* 82—Plan moyen des deux bras.
Le bras de femme se
dénoue et saisit la
carafe.

* 83—Idem à la fin du 99 mais
plus rapproché, la main
tenant la carafe entre
dans le champ, verse à
boire au Marchand ahuri
puis sort du champ.

84—Idem 102. La main pose
la carafe puis se renroule
autour du bras d'homme.

85—Gros plan de face du
Marchand ébahi qui
regarde, puis qui boit.

Fondu.

* 86—Plan d'ensemble. Idem au
103 de la table en demi
ensemble. Les bougies

29. Réplique remplacée par : « Il y a personne ? »

half burned. The exhausted Merchant is sleeping in his chair. In the distance is heard the frightful death-cry of an animal and roaring. The Merchant sits up wild-eyed, and listens.

The Terrace. Day sun.

Char.: Merchant.

87—Medium long shot. The door opens. The frightened Merchant comes out and looks around. Cocks crow.

88—Long shot of the park, then down.

89—Ditto 87.

The Merchant goes down the steps and runs off.

Stable. Day sun.

Char.: The Merchant.

90—Long shot front. The door of the stable is wide open. The stable is empty. The Merchant's horse has disappeared. The Merchant enters running onto the screen. He stops cut off at the calf before the empty door. He turns around and comes toward

ont fondu à moitié. Le
Marchand épuisé dort
dans le fauteuil. On entend
au loin l'affreux cri de
mort d'un animal et des
rugissements. Le Mar-
chand se dresse hagard,
et écoute.

Le Perron. Jour soleil.

Pers. : Le Marchand.

87—Plan demi ensemble. La
porte s'ouvre. Le
Marchand sort apeuré et
regarde autour de lui.

Des coqs chantent.

88—Plan d'ensemble du parc
puis en plongée.

89—Idem 87.

Le Marchand descend
les marches et se sauve.

Ecurie. Jour soleil.

Pers. : Le Marchand.

90—Plan d'ensemble de face.
La porte de l'écurie est
grande ouverte. L'écurie
est vide. Le cheval du
marchand a disparu.
Le Marchand entre dans
le champ en courant.
Il s'arrête coupé à mi-
jambe devant la porte vide.
Il se retourne et

the camera until he is
framed in a close-up.

Merchant: Hey!

Echo: Hey!

The Merchant does a
double-take upon hearing
the echo, then he leaves
the screen.

Outside Gardens. Gravel path—Rose trees—Day sun.

Char.: Beast, The Merchant.
(Beast taken with 25mm; Merchant with 50mm)

91—Long shot of a broad
straight gravel path,
deserted.

We hear . . .

Merchant's voice off-camera:
Hey!

Echo: Hey!

The Merchant appears in
the distance at the
corner of the walk. He
comes toward the camera
until he is in medium
long shot. He stops, looks
to right and to left.

Merchant: Hey!

Echo: Hey!

92—Reverse medium long shot
of the Merchant from
behind as he leaves
toward the rose trees. He
stumbles . . .

s'approche de l'appareil
jusqu'à être cadré en gros
plan.

Le Marchand : Hé là !

L'Echo : Hé là !

Le Marchand accuse le
coup en entendant
l'écho, puis il sort du
champ.

Jardins Extérieurs. L'allée des rosiers. Jour soleil.

Pers. : La Bête, Le Marchand.

(La bête prise au 25 mm; le Marchand au 50 mm.)

91—Plan d'ensemble d'une
grande allée droite, déserte.

On entend . . .

Voix off du Marchand :
Hé là !

L'Echo : Hé là !

Le Marchand apparaît de
loin au coin de l'allée. Il
s'avance vers l'appareil
jusqu'à être en plan
américain. Il s'arrête,
regarde à droite et à gauche.

Le Marchand : Hé là !

L'Echo : Hé là !

92—Contre-champ plan
américain du Marchand de
dos qui s'éloigne vers le
rosier. Il butte . . .

*93—(. . . on the deer.) His
feet turn about the animal.
He stops.

Merchant (off-camera): Hey!

94—Close-up of the
Merchant's hand picking
the rose.

*95—Medium shot of the
Merchant from behind,
rose in hand, head
turned toward the rose
bush. A terrible voice is
heard in place of the echo.

(Gust of wind on the
Merchant.)

Beast's voice (off-camera): Hey!

The Merchant spins
around. His face expresses
terror. He starts to make
a genuflection.

*96—Reverse medium shot of
the Beast in the bushes,
holding the branches apart
with his arms. The Beast
is a lord in fashionable
court dress, having
nothing of the animal to
him but the head and
the hands. His head is a
magnificent animal's head,
a sort of lion with clear
eyes. His muzzle glistens
in the sun. He speaks like
a human. The actor will
be dubbed by a bass voice

* 93—(. . . sur le chevreuil.)
Ses pieds tournent
autour de la bête. Marque
un arrêt.

Le Marchand (off) : Hé là !

* 94—Gros plan de la main du
Marchand cueillant la
rose.

* 95—Plan moyen du Marchand
de dos, la rose à la main,
la tête tournée vers le
rosier. On entend une
voix terrible à la
place de l'écho.

(Coup de vent sur le
Marchand.)

Voix de la Bête (off) : Hé là !

Le Marchand se retourne
d'un bloc. Son visage
exprime la terreur. Il
amorce le mouvement de
généflexion.

* 96—Contre-champ plan moyen
de la Bête qui est entre
les massifs qu'elle écarte
avec ses bras. La Bête est
un seigneur en grand
costume de cour, qui
n'a d'une bête que la tête
et les mains. La tête
est celle d'un magnifique
animal, sorte de lion
aux yeux clairs. Son mufle
miroite au soleil. Elle
parle comme un être
humain. L'acteur sera
doublé par une voix de

until the time that he
assumes his normal voice.
His hands are a man's
hands, hairy and tipped
with claws. His open shirt
exposes a dark fleece. . . .

(He comes to the fore-
ground [slight up shot]
until he is in close-up.)

He leaves the bushes and
is framed in close-up.

97—Medium shot of the
Merchant on his knees,
terror-stricken.

The wind blows in his
hair. He still has his rose
in his hand.

98—Close-up of the Beast.

Beast: So, my dear sir, you're
stealing my roses. . . .

Beast: You're stealing my roses
which I love more than
anything in the world. You are
unlucky, for you could take
anything here except my roses.

Beast: It happens that this
simple theft merits death.

Merchant: My lord, I didn't
know. I didn't think I was
offending anyone by picking
these roses for my daughter who
had asked me for one.

Beast: We don't say "My lord"
we say "Beast." I don't like

basse jusqu'au moment où
il reprendra sa voix
normale. Les mains sont
des mains d'homme,
velues et armées de griffes.
La chemise ouverte laisse
voir une toison
sombre. . . .

(Il avance en premier
plan [légère contre
plongée] pour finir en
gros plan.)

Il sort du massif et se
cadre en gros plan.

La Bête : Alors, cher Monsieur,
vous volez mes roses. . . .

La Bête : Vous volez mes roses
qui sont ce que j'aime le
mieux au monde. Vous jouez
de malchance car vous
pouviez tout prendre chez
moi sauf mes roses.

97—Plan moyen du Marchand
à genoux, épouvanté.

Le vent souffle dans ses
cheveux. Il a toujours sa
rose à la main.

La Bête : Il se trouve que ce
simple vol mérite la mort.

Le Marchand : Monseigneur,
je ne savais pas. Je ne croyais
offenser personne en cueillant
ces roses pour ma fille qui
m'en avait demandé une.

98—Gros plan de la Bête.

La Bête : On ne dit pas
« Monseigneur, » on dit « La

compliments. Don't try ³⁰ to understand. You have a quarter of an hour to prepare to die.

99—Medium down shot of the kneeling Merchant, the Beast on the edge of the screen.

Merchant: My lord!

100—Medium up shot of the Beast, the Merchant on edge of the screen.

Beast: Again . . . the Beast orders you to be silent. You have stolen my roses and you will die. Unless . . .

101—Close-up of the Beast in profile.

Beast: Unless one of your daughters . . . How many do you have?

Merchant (off-camera): Three.

Beast: Unless one of your daughters consents to pay for you and take your place.

102—Long shot playing up the Beast, whom we see in full length for the first time.

Merchant: But

Beast: Don't argue. Get going. Take advantage of the chance I'm giving you.

30. The film has: "Don't seek to"

Bête. » Je n'aime pas les compliments. N'essayez pas de ³⁰ comprendre. Vous avez un quart d'heure pour vous préparer à mourir.

99—Plan moyen plongé du Marchand à genoux, la Bête amorcée.

Le Marchand : Monseigneur !

100—Plan moyen contre plongé de la Bête, le Marchand amorcé.

La Bête : Encore. . . . La Bête vous ordonne de vous taire. Vous avez volé mes roses et vous mourrez. A moins . . .

101—Gros plan de profil de la Bête.

La Bête : A moins qu'une de vos filles. . . . Combien en avez-vous ?

Le Marchand (off) : Trois.

La Bête : A moins qu'une de vos filles consente à payer pour vous et à prendre votre place.

102—Plan d'ensemble favorisant la Bête, qu'on voit pour la première fois en entier.

Le Marchand : Mais. . . .

La Bête : Ne raisonnez pas. Filez. Profitez de la chance que je vous donne.

30. Le film donne : « Ne cherchez pas à . . . »

103—Medium long shot of the Beast.

Beast: And if your daughters refuse to die in your place, swear that you will come back in three days. Swear.

104—Medium down shot of the Merchant.

Merchant: I swear . . . But I'll still have to find my way. I got lost in the forest.

105—Close-up of the Beast.

Beast: You will find in my stable a white horse. His name is Magnifique. All you have to do is say in his ear: "Go where I'm going Magnifique, go, go, go." He will take you home and bring you back to the chateau if your daughters are too cowardly to mount him in your place. Get moving. . . .

During the end of the speech, the Beast has withdrawn to the clump of bushes. After "get moving," he suddenly disappears.

106—Long shot at an angle of the Merchant as he gets up. He passes fearfully, back to the camera, in front of the place where the Beast has disappeared, and he is followed by a pan. He turns around,

103—Plan américain de la Bête.

La Bête : Et si vos filles refusent
de mourir à votre place, jurez
de revenir dans trois
jours. Jurez.

104—Plan moyen plongé du
Marchand.

Le Marchand : Je le jure. . . .
Encore faudrait-il que je
puisse retrouver ma route.
Je me suis perdu en forêt.

105—Gros plan de la Bête.

La Bête : Vous trouverez dans
mes écuries un cheval blanc.
Son nom est Le Magnifique. Il
n'y a qu'à lui dire à l'oreille :
« Va où je vais Le Magnifique,
va, va, va. » Il vous mènera
chez vous et vous
reconduira au château si vos
filles sont trop lâches pour
l'enfourcher à votre place.
Filez. . . .

Pendant la fin du dis-
cours la Bête a reculé
jusqu'au massif de
buissons. Après « Filez, »
elle disparaît brusquement.

106—Plan d'ensemble de biais
du Marchand qui se
relève. Il passe craintive-
ment dos à l'appareil,
devant l'endroit où a
disparu la Bête suivi en
panoramique. Il fait un

looking at the deer and the
roses, then he is off.

Stable. Day sun.

Char.: Merchant, Le Magnifique.

107—Long shot arrival by
rapid dolly up to the door
of the stable.

Magnifique is in the
central stall, facing the
camera, ready to leave,
Dolly stops.

The Merchant runs onto
the screen and stops.

He approaches Magnifique
fearfully and touches his
mane.

The Gates. Day sun.

Char.: Merchant, Magnifique, Beast.

*108—Long shot outside of the
first gate which opens by
itself toward the camera.

In the background, the
Merchant appears on
Magnifique and leaves
the screen.

tour sur lui-même
en regardant le chevreuil
et les roses, puis il
détale.

L'écurie. Jour soleil.

Pers. : Le Marchand, Le Magnifique.

107—Plan d'ensemble arrivée
en travelling rapide sur la
porte de l'écurie.

Le Magnifique est dans la
stalle centrale, face à
l'appareil, prêt à partir,
arrêt du travelling.

Le Marchand entre dans
le champ en finissant de
courir.

Il approche craintivement
du Magnifique et touche
sa crinière.

Les Grilles. Jour soleil.

Pers. : Le Marchand, Le Magnifique, La Bête.

*108—Plan d'ensemble ex-
térieur à la première grille
qui s'ouvre seule vers
l'appareil.

Au fond, le Marchand
apparaît sur le Magnifique
et sort du champ.

The gate ³¹ closes with a
dolly up to frame in
close-up a few pickets.

The Beast enters onto
the screen, behind the
pickets.

He watches intensely.
Two bestial hands hold
the pickets.

One of the pickets twists
slowly.

Fade Out.

Merchant's Big Room. Night.

Char.: Beauty, Felicie, Adelaide, Avenant, Ludovic, Merchant.

109—Close-up of the Merchant,
full length sitting on a
stool against the partition
between the stairs and
the fireplace, like a
doomed man. He is bent
forward, elbows on his
knees. In his hands, folded
in front of him, the
roses.

Slow dolly up to frame a
close-up of the roses.

31. The gate does not figure in the film. The Beast watches the Merchant leave by looking through some branches.

La grille ³¹ se referme en
travelling pour cadrer en
plan rapproché quelques
barreaux.

La Bête entre dans le
champ, derrière les
barreaux.

Elle regarde avec intensité.
Des mains de bête
tiennent les barreaux.

Un des barreaux se tord
lentement.

Fondu.

Grande Salle Marchand. Nuit.

Pers. : Belle, Félicie, Adélaïde, Avenant, Ludovic, Le Marchand.

109—Plan rapproché du Marchand, en pied, assis sur un escabeau contre la paroi entre l'escalier et la cheminée, comme un condamné à mort. Il est penché en avant, les coudes sur les genoux. Dans ses mains réunies devant lui, les roses.

Travelling lent jusqu'à
cadrer un gros plan des
roses.

31. Dans le film il n'est pas question de grille. La Bête regarde le départ du Marchand à travers des branchages. (Voir le *Journal*.)

Merchant: ³² There is my story.
Beauty, take these roses. They
are costing me dearly.

110—Long shot. Camera in
the corner of the fire-
place framing the stairs.

Ludovic, sitting on the
second step. The three
sisters standing and
leaning their arms on the
bannister. Avenant beside
the stairway, straddling a
chair backwards. The
faces display amazement.

111—Close-up Felicie.

Felicie: That's what happens
when a ninny asks for roses to
be brought to her: that's what
the pride of this little goose
brings in.

112—Close-up Adelaide.

Adelaide: And who likes to
play modest and be an example.
She's not even crying.

113—Close-up of Beauty.

Beauty: You won't die,
Father. It's my fault, it's
right for me to go in your
place.

114—Close-up of Avenant.

Avenant: Are you out of
your mind? We'll go with

32. This line has been recast in the film: "I don't know if the trip has been short or interminable. Magnifique is in our stable. There is my story. Beauty, take this rose. It is costing me dearly." In the film it is a question of only one rose.

Le Marehand : ³² Voilà mon
histoire. La Belle, prenez
ces roses. Elles me
coûtent bien cher.

110—Plan ensemble. Appareil
au coin de la cheminée
cadrant l'escalier.

Ludovie, assis, sur la 2ème
marche. Les 3 sœurs
debout accoudées à la
rampe. Avenant à côté de
l'escalier, à califourchon
sur une chaise. Les
visages expriment la
stupeur.

111—Gros plan Félicie.

Félicie : Voilà ce qui arrive
quand une sotte demande
qu'on lui rapporte des roses :
voilà ce que produit l'orgueil de
cette petite créature.

112—Gros plan Adélaïde.

Adélaïde : Et qui veut faire
la modeste et nous donner des
leçons. Elle ne pleure
même pas.

113—Gros plan de Belle.

Belle : Vous ne mourrez pas
mon père. C'est ma faute,
il est juste que j'aille
à votre place.

114—Gros plan d'Avenant.

Avenant : Etes-vous folle ?
Nous irons avec Ludovic et nous

32. Cette réplique a été refaite dans le film : « Je ne sais pas si le voyage
a été court ou interminable. Le Magnifique est dans notre écurie. Voilà mon
histoire. Belle, prends cette rose. Elle me coûte bien cher. » Dans le film il
n'est question que d'une seule rose.

Ludovic and we'll kill this
frightful beast.

115—Close-up of the roses.
Dolly back framing the
Merchant as he gets up.

Merchant: The power of this
beast is so great that there
remains no hope for us to
conquer him. Sit still, Beauty.
I am old. I've promised,
I'll go.

He leaves the screen
toward the fireplace.

116—Long shot taken from
the foot of the stairs. The
Merchant enters onto the
the screen and collapses
in an armchair near the
fireplace.

Felicie enters onto the
screen and leans on the
chair on the left, followed
by Adelaide who
stations herself on the
other side.

Felicie: You won't go Father,
you can still win your case.

Adelaide: How are you going
to keep alive?

She cries.

Beauty has come to sit at
her father's feet.

Merchant: You'll sell my
furniture.

tuerons cette épouvantable
bête.

115—Gros plan des roses recul
travelling cadrant le
Marchand qui se lève.

Le Marchand : La puissance de
cette bête est si grande qu'il
ne nous reste aucun espoir
de la vaincre. Tiens-toi
tranquille, la ^{32a} Belle. Je suis
vieux. J'ai promis, j'irai.

Il sort du champ vers la
cheminée.

116—Plan ensemble pris du pied
de l'escalier. Le Marchand
entre dans le champ et
s'écroule au fond d'un
fauteuil près de la
cheminée.

Félicie entre dans le
champ et s'appuie au
fauteuil à gauche, suivie
d'Adélaïde qui se place de
l'autre côté.

Félicie : Vous n'irez pas, mon
Père, vous pouvez encore
gagner votre procès.

Adélaïde : Comment
allez-vous vivre ?

Elle pleure.

Belle est venue s'asseoir
aux pieds de son père.

Le Marchand : Vous vendrez
mes meubles.

32a. Article omis dans le film.

117—Medium reverse shot of Ludovic. Avenant enters onto the screen. Glance exchanged between the two boys.

Ludovic: Why couldn't you go, Felicie? You're too tough to be eaten!

118—Medium reverse shot of the armchair group.

Felicie: It's really too bad that this beast isn't demanding men. He'd eat you up and you'd poison him to death.

Merchant: Children, quiet down.

Beauty: Father, I'd rather be devoured by this monster than die of the grief your loss would cause me.

119—Close-up of Avenant.

Avenant (to Beauty): You're not going to go to that monster.

120—Close-up of Felicie.

Felicie: What business is it of yours?

121—Medium dolly shot of Felicie in profile as she bears down on Avenant. The shot ends in a profile of Avenant and Felicie face to face, Ludovic between them facing the camera.

117—Contre-champ plan moyen
de Ludovic. Avenant
entre dans le champ.
Regard entre les garçons.

Ludovic : Pourquoi n'irais-tu pas,
Félicie ? Tu es trop coriace
pour qu'on te mange !

118—Contre-champ plan moyen
du groupe de fauteuil.

Félicie : C'est grand
dommage que cette bête ne
réclame pas les garçons.
Elle te dévorait et en mourrait
empoisonnée.

Le Marchand : Mes enfants
du calme.

La Belle : Mon Père, j'aime
mieux être dévorée par ce
monstre que de mourir du
chagrin que me donnerait
votre perte.

119—Gros plan d'Avenant.

Avenant (à Belle) : Vous
n'irez pas chez ce monstre.

120—Gros plan de Félicie.

Félicie : De quoi vous
mêlez-vous ?

121—Travelling plan moyen de
Félicie de profil qui
marche sur Avenant,
agressive. On cadre
finalement de profil Ave-
nant et Félicie nez à
nez, Ludovic de face entre
eux.

Avenant: It's my business if I want.

Felicie: You mean to tell me you're in love with that little fool? You'd be a fine pair.

Ludovic: Slap her, Avenant.

Merchant's Voice (off-camera):
Calm down . . . calm down.

Avenant seizes Felicie by the shoulders.

122—Medium shot. Avenant from the front, Felicie from behind.

Avenant shakes Felicie.

Avenant: Say that again, say what you just said.

Felicie goes up to him and leaves the screen, left, as she turns around.

*123—Close-up of Felicie in profile. She has just taken hold of the bannister, which she is now behind.

Felicie: A little fool and a big fool.

Avenant's right hand streaks out in a hard slap to Felicie's left cheek.

Avenant : Je me mêle de
ce qui me plaît.

Félicie : Seriez-vous
amoureux de cette idiote ?
Cela ferait une belle
paire.

Ludovic : Avenant, gifle-la.

Voix du Marchand (off) :
Du calme . . . du calme.

Avenant empoigne Félicie
par les épaules.

122—Plan moyen. Avenant de
face, Félicie de dos.

Avenant secoue Félicie.

Avenant : Répétez,
répétez, ce que vous venez
de dire.

Félicie s'approche de lui et
sort du champ à gauche
en tournant sur
elle-même.

*123—Gros plan de Félicie de
profil qui vient se cadrer
dans le mouvement der-
rière la rampe qu'elle
empoigne.

Félicie : Une idiote et un
un idiot.

La main droite d'Avenant
arrive en gifle à toute
volée sur la joue gauche
de Félicie.

Felicie (bawls): He hit me!

124—Long shot taken from the
top of the stairs.

Avenant retires toward
the fireplace. Felicie lunges
at him. Ludovic rushes
to keep them apart.
Adelaide clutches
Ludovic's neck like a
madwoman senselessly.
Beauty has gotten up. The
Merchant gets up, too.

Shouting: Hoodlums, rowdies!

Ludovic: You dare to slap
my sister?

Avenant: If you³³ want a
sock I can give it to you!

Cabriole barks.

Adelaide: Cheat! Thief!

Merchant: Children . . .
children. . . .

He collapses in the chair.
Beauty turns and rushes
over to him.

125—Close-up of the father
taken from the fireplace.
Beauty kneels near her

33. In the film: "you" (stressed).

Félicie (hurle) : Il m'a
frappée !

124—Plan d'ensemble pris du
haut de l'escalier.

Avenant recule vers la
cheminée. Félicie se rue
sur lui. Ludovic se
précipite pour les séparer.
Adélaïde s'agrippe comme
une folle au cou de
Ludovic, on ne sait pour-
quoi. Belle s'est levée.
Le Marchand se lève aussi.

Cris : Voyous, canailles !

Ludovic : Tu te permets de
gifler ma soeur ?

Avenant : Si tu ³³
veux une gifle,
j'en ai plein les mains !

Cabriole aboie.

Adélaïde : Tricheur !
Voleur !

Le Marchand : Mes enfants . .
mes enfants. . . .

Il s'effondre dans le
fauteuil. Belle se retourne
et se précipite vers lui.

125—Plan rapproché du père
pris de la cheminée. Belle
s'agenouille près du

33. Réplique précédée dans le film par : « Toi. »

unconscious father and
turns his head toward
Ludovic.

Beauty: Ludovic, he's ill.

126—Close-up facing the arm-
chair. Ludovic and
Avenant enter onto the
screen to the right and
left of the chair.

Avenant: Let's carry him
to his room.

They pick him up.

Dolly following the boys
as they carry the
Merchant. When we come
to the sisters, standing
motionless by the fire-
place, the camera stays
on them in close-up. The
group leaves the screen.
The sisters come and are
framed almost in close-up.

Felicie: He struck me,
Adelaide.

Adelaide: And we don't have
a cent.

Felicie: Let's not give up,
Adelaide. The Beast will
devour them all and we'll
marry princes.

They leave the screen.

Père évanoui et tourne la tête vers Ludovic.

126—Plan rapproché face au fauteuil. Ludovic et Avenant entrent dans le champ à droite et à gauche du fauteuil.

Ils le soulèvent.

Travelling accompagnant les garçons qui portent le Marchand. Lorsqu'on arrive aux soeurs, immobiles près de la cheminée, l'appareil reste fixé sur elles, en plan rapproché. Le groupe sort du champ. Les soeurs viennent se cadrer presque en gros plan.

Elles sortent du champ.

Belle : Ludovic, il se trouve mal.

Avenant : Transportons-le dans sa chambre.

Félicie : Il m'a frappée, Adélaïde.

Adélaïde : Et nous n'avons plus le sou.

Félicie : Ne nous laissons pas aller, Adélaïde. La Bête les dévorera tous et nous épouserons des princes.



Shot 127



Shot 137

Departure of Beauty. Night moon. (Day)
Courtyard and Stable.

Char.: Beauty, Magnifique.

*127—Long shot of the silent
courtyard toward the
façade of the house.

Beauty comes out by the
small door and goes along
the walls. Then she goes
off, followed by a pan,
toward the stable door.

Beauty ³⁴ (whispering): Be
quiet, be quiet!

128—Medium reverse shot of
Beauty from behind.

Beauty: ³⁵ Sh

Beauty opens the door of
the stable.

*129—The camera frames, in a
long shot, Magnifique
occupying the middle
stall.

Beauty enters onto the
screen from the left,
crosses the screen to put
a stool next to
Magnifique's left flank.

Noise of frightened fowl
then quiet and a few cluckings.

She prepares to mount
the horse.

34. Line omitted in the film. See *Diary* entry (Appendix).

35. Line omitted in the film. See *Diary* entry (Appendix).

Départ de Belle. Nuit lune. (Jour.)
La Cour et l'Ecurie.

Pers. : Belle, Le Magnifique.

*127—Plan d'ensemble de la
cour silencieuse vers la
façade de la maison.

Belle sort par la petite
porte et longe les murs.
Puis elle repart, suivie en
panoramique vers la porte
de l'écurie.

Belle,³⁴ (chuchotant) :
Taisez-vous, taisez-vous !

128—Contre-champ plan moyen
de Belle de dos.

Belle : ³⁵ Chtt. . . .

Belle ouvre la porte de
l'écurie.

*129—L'appareil cadre en plan
d'ensemble Le Magnifique
qui occupe la stalle du
milieu.

Belle entre dans le champ
de la gauche, traverse
le champ pour mettre
un escabeau près du flanc
gauche de Magnifique.

Bruit de volailles
effrayées puis le calme et
quelques caquètements.

Elle s'apprête à monter
sur le cheval.

34. Réplique omise dans le film. Voir le *Journal* (Appendice).

35. Réplique omise dans le film. Voir le *Journal* (Appendice).

*130—Close-up of Magnifique's head in profile, nose to the right. Beauty's head enters onto the screen upper left and finally rests on the horse's head.

Beauty murmurs . . .

Beauty: Go where I'm going,
Magnifique, go . . .
go . . . go!

Outside. Forest. Night moon.

Char.: Beauty, Magnifique.

131—Long shot. Black material.

Lit by the moon, Beauty passes on the white horse.

Shadows of branches.

132—Medium shot of Beauty passing, head and shoulders only.

133—Close-up of Beauty passing. Only her head is seen.

(Note: The three shots are linked by shutter fades.)

134—Long shot. Chateau and gates. Model in the

*130—Gros plan de la tête du
Magnifique de profil, nez
à droite ; la tête de Belle
entre dans le champ en
haut à gauche, et vient
s'appuyer sur la tête
cheval.

Belle murmure . . .

Belle : Va où je vais le
Magnifique, va . . .
va . . . va !

Extérieur. La Forêt. Nuit lune.

Pers. : Belle, Le Magnifique.

131—Plan d'ensemble. Draps
noirs.

La Belle passe sur le cheval
blanc éclairée par la
lune.

Ombres de branches.

132—Plan moyen de Belle
passant en buste.

133—Gros plan de Belle
passant. On ne voit que
sa tête.

(Remarque : Les trois
plans sont liés par des
volets fondus.)

134—Plan d'ensemble. Château
et grilles. Maquette au



Shot 142



Shot 144

background. The horse
stops before disappearing
toward the gates.

Fade Out.

Banquet Room. Night torches.

Char.: Beauty.

*135—Long shot down from the
top of the stairs.

Beauty appears by the
door in the rear. She
comes right to the camera
and stops, framed full-
length.

(The actress will walk
very fast and the shot will
be made in slow motion
with fans on the veils of
the costume.)

The torches will make
their movements.

*136—Long shot taken from
Beauty's place on the
staircase (simplifilm) on
which appears a white rug
which unrolls as it goes
up.

*137—Medium shot of a bust
in a medallion which
opens its eyes and turns
its head. It sees . . .

fond. Le cheval s'arrête
avant de disparaître
vers les grilles.

Fondu.

Salle des Festins. Nuit flambeaux.

Pers. : Belle.

*135—Plan d'ensemble plongé du
haut de l'escalier.

La Belle apparaît par la
porte du fond. Elle avance
droit vers l'appareil
et s'arrête cadrée en pied.

(L'actrice marchera très
vite et la prise sera
tournée au ralenti avec
ventilateurs dans les voiles
du costume.)

Les flambeaux feront
leurs mouvements.

*136—Plan d'ensemble pris de la
place de Belle de
l'escalier (simplifilm)
sur lequel apparaît un
tapis blanc qui se déroule
en remontant.

*137—Plan moyen d'un buste
dans un médaillon qui
ouvre les yeux et tourne
la tête. Il voit . . .



Shot 157



Shot 159

*138—Long shot down of what
the statue sees; Beauty
as she comes up the stairs.

139—Medium shot of Beauty
in profile as she comes up
from left to right,
followed by the eyes of
two statues now seen.

Landing at the Top of the Stairs and Hallways. Night torches.

Char.: Beauty.

140—Medium shot. Beauty's
head appears at the
bottom right of the screen
and ends her climb. She
stops, facing the camera.
She looks in surprise.

141—Long shot of what she
sees. An open door
flanked by men's arms
holding candelabras. The
arms raise the candelabras.
Beauty comes onto the
screen with her back
turned to the camera and
goes into the hallway seen
beyond the door.

*142—Long shot of the hallway
with Beauty at the end.
The curtains of the
windows on the right
blow in the wind.

Beauty is pulled on a black
rug and comes forward

*138—Plan d'ensemble plongé de
ce que voit le buste ;
Belle qui monte l'escalier.

139—Plan moyen de Belle de
profil qui monte de
gauche à droite, suivie du
regard par deux bustes
que l'on aperçoit.

Palier du Haut de l'Escalier et Couloirs. Nuit flambeaux.

Pers. : Belle.

140—Plan moyen. La tête de
Belle apparaît en bas du
cadre à droite et finit
de monter. Elle s'arrête
face à l'appareil.
Elle regarde avec surprise.

141—Plan d'ensemble de ce
qu'elle voit. Une porte
ouverte encadrée de bras
d'hommes tenant des
candélabres. Les bras
élèvent les candélabres.
Belle entre dans le champ
de dos et pénètre dans le
couloir qu'on aperçoit
au delà de la porte.

*142—Plan d'ensemble du
couloir avec Belle au fond.
Les rideaux des fenêtres
à droite volent au vent.

Belle est tirée sur un
tapis noir et avance

until she is in close-up
facing the camera.

She blocks the camera.

143—Close-up of Beauty from
behind as she clears the
camera's view. She walks
by herself and turns the
corner of the hallway at
the right.

144—Long shot of the door of
Beauty's bedroom flanked
by two women's arms
holding the candelabras.

Beauty enters onto the
screen left in profile. She
turns her back as she
looks at the door.

The candelabras come
together and light up the
door. We read the
following inscription:

"Beauty's apartment." ³⁶
Then the candelabras go
back to their original
position.

The door opens by itself
on total darkness and
Beauty goes into the room.

36. Although Cocteau makes no reference to it in his *Diary*, he has completely changed this scene (as well as 151) by omitting the inscription and adding the words of the talking door: "Beauty, I am the door of your room."

jusqu'à un être [sic]
en gros plan de face.

Elle bouche l'appareil.

143—Gros plan de Belle, de
dos qui démasque
l'appareil. Elle marche
seule et tourne le coin du
couloir à droite.

144—Plan d'ensemble de la
porte de la chambre
de Belle encadrée par deux
bras de femme tenant
les candélabres.

Belle entre dans le champ
à gauche de profil. Elle
se met de dos en
regardant la porte.

Les candélabres se rap-
prochent et éclairent la
porte. On y lit l'inscription
suivante :

« Appartement de la
Belle. » ³⁶

Puis les candélabres
reprennent leur place.

La porte s'ouvre toute seule
sur du noir et Belle
entre dans la chambre.

36. Bien que Cocteau n'y fasse aucune allusion dans son *Journal*, il a complètement transformé cette scène (ainsi que 151) en supprimant l'inscription et en faisant dire à la porte parlante : « La Belle, je suis la porte de votre chambre. »

The door starts to close.

Beauty's Room. Night torches.

Char.: Beauty.

145—Medium reverse shot of Beauty who has just come in.

The door closes by itself.

Beauty is in darkness.

146—Trick shot. On the black screen a white point appears which spreads and becomes the bed, the canopy and the screen.

147—Trick shot. On the black screen, the vanity appears near the curtains of a window, as if a luminous spring were being unveiled.

In front of the vanity, a chair the arms of which are human arms with claws (sphinx type).

148—Close-up of Beauty as she turns her head in fright.

149—Trick shot. On the black screen the third wall appears in luminous patches.

La porte commence
à se refermer.

Chambre de Belle. Nuit flambeaux.

Pers. : Belle.

145—Contre-champ plan moyen
de Belle qui est entrée.

La porte se ferme.

Belle est dans le noir.

146—Plan truqué. Au noir apparaît un point blanc qui grossit et devient le lit, son baldaquin et le paravent.

147—Plan truqué. Au noir apparaît la coiffeuse près des rideaux d'une fenêtre comme si on dévoilait une source lumineuse.

Devant la coiffeuse, un fauteuil dont les bras sont des bras humains à griffes (genre sphynx).

148—Gros plan de Belle qui tourne la tête, effrayée.

149—Plan truqué. Au noir apparaît la 3ème paroi par taches lumineuses.

150—Long shot taken behind
the vanity with the back
of the mirror.

Beauty is seen as she
approaches and drops into
the chair. She takes her
head in her hands, pushes
back her hair, and, eyes
filled with tears, looks at
herself in the mirror.

*151—Reverse close-up of the
mirror. We see Beauty.
On the mirror³⁷ is
written in gold letters on
top: "Reflect for me,"
on the bottom: "I will
reflect for you."

152—Mist in the mirror.

The mist clears up and
yields to a picture of the
Merchant stretched out
on his bed, sick and alone.
He has a trickle of blood
from his mouth. He calls
in vain . . . but no sound
is heard.

153—Long shot from behind
the chair.

37. Cocteau makes only one reference to this change. He omits the gold letters and adds the words of the talking mirror: "I am your mirror, Beauty. Reflect for me. I will reflect for you." (See 144 and the *Diary* in the Appendix.)

150—Plan général pris derrière
la coiffeuse avec dos
du miroir.

On voit Belle qui
s'approche et se laisse
tomber assise dans le
fauteuil. Elle prend sa
tête à deux mains, relève
ses cheveux, et, les
yeux pleins de larmes,
se regarde dans le miroir.

*151—Contre-champ gros plan
du miroir. On y voit Belle.
Sur le miroir,³⁷ est écrit
en lettres d'or, en haut :
« Réfléchissez pour moi »;
en bas : « Je réfléchirai
pour vous. »

152—Buée sur le miroir.

La buée se dissipe et cède
la place à l'image du
Marchand étendu sur son
lit, malade et seul.
Il a un filet de sang à la
bouche. Il appelle en
vain . . . mais on n'entend
pas de son.

153—Plan d'ensemble de
derrière le fauteuil.

37. Cocteau ne fait qu'une allusion à cette transformation. Il supprime les lettres d'or et fait dire au miroir parlant : « Je suis votre miroir, la Belle. Réfléchissez pour moi. Je réfléchirai pour vous. » (Voir 144 et le *Journal* dans l'appendice.)

Beauty, facing $\frac{3}{4}$ away,
bent toward the mirror,
throws herself back with
a cry, while the mist
gathers back again.

154—Medium reverse shot.
Beauty, from the front,
sunk back in the chair.
The arms of the chair
clasp about her. Beauty
tears herself from the
arms, which go back in
place. She leaves the
screen, right.

155—Long shot framing the bed.

Beauty enters onto the
screen, left. The sheets
of the bed are stirred by
an invisible hand. Beauty
sees and runs off, followed
by a pan to the door
which she opens and
leaves open.

Stairway. Terrace. Night moon.

Char.: Beauty.

156—Long down shot (as in
Perrault's tales).

Beauty runs down the
stairs and turns the
corner.

Belle, $\frac{3}{4}$ dos, penchée
vers le miroir se renverse
avec un cri, pendant
que se reforme la buée.

154—Contre-champ plan moyen.

Belle, de face, au fond du
fauteuil. Les bras du
fauteuil ferment leurs
bras sur elle. Belle
s'arrache aux bras qui se
remettent en place. Elle
sort du champ à droite.

155—Plan d'ensemble cadrant
le lit.

Belle entre dans le champ
à gauche. Les draps du
lit sont remués par une
main invisible. Belle s'en
aperçoit et se sauve,
suivie en panoramique
jusqu'à la porte
qu'elle ouvre et laisse
ouverte.

Escalier. Perron. Nuit lune.

Pers. : Belle.

156—Plan d'ensemble plongé
(comme dans les contes de
Perrault).

Belle dévale l'escalier
en tournant le coin.

Stable. Night moon.

Char.: Beauty, Beast.

157—Long shot of the stable.

Rapid dolly up as if we
were Beauty running.

The camera stops while
the double stable door
slides open on rails.

Roaring.

The Beast appears, full
length, opening the door
with both hands.

Beast: Where are you going?

*158—Medium reverse shot.
Beauty swoons and
collapses to the ground.

*159—Long down shot of
Beauty on the ground,
unconscious, her head to
the right.

The Beast enters onto the
screen and takes her in
his arms. He stands up
slowly facing the camera,
sniffs for a time, then,

38. In the film, three shots are inserted after 159. (1) The Beast picks up Beauty and carries her up two or three steps. (2) The Beast arrives at the top of the outside stairway. (3) Still carrying her, he goes up the inside stairway, back to the camera, and disappears in a brilliant light streaming down from the landing.

Ecurie. Nuit lune.

Pers. : Belle, la Bête.

157—Plan d'ensemble de l'écurie.

Travelling avant rapide
comme si c'était Belle qui
courait.

L'appareil s'arrête
pendant que la porte de
l'écurie s'ouvre en deux
sur glissières.

Rugissements.

La Bête apparaît en pied,
l'écartant à deux mains.

La Bête : Où allez-vous ?

*158—Contre-champ plan moyen.
La Belle s'évanouit et
s'effondre par terre.

*159—Plan d'ensemble plongé
de la Belle à terre,
évanouie, la tête à droite.

La Bête entre dans le
champ et la prend dans
ses bras. Elle se redresse
lentement face à l'appareil,
la flaire longuement, puis

38. Dans le film, trois plans sont intercalés après 159. (1) La Bête prend Belle et la porte, montant trois ou quatre marches. (2) La Bête arrive vers le haut de l'escalier extérieur. (3) La portant toujours, elle monte l'escalier intérieur, dos à l'appareil, et disparaît dans une lumière éblouissante qui rayonne du palier.



Shot 162



Shot 168

head right, he starts to
walk, preceded by dolly.³⁸

Dissolve.

Beauty's Room. Night torches.

Char.: Beauty, Beast.

*160—Long shot from behind
the bed. Through the
open door, the Beast
comes in carrying Beauty
and stops by the bed.

161—Close-up of Beauty's head
tipped back and of the
Beast's head bent over
her. Then the Beast turns
his head slowly toward
her body, followed by a
backward pan of the
camera, revealing in a
long shot Beauty's body
in a magnificent negligee.

In the same movement,
the Beast puts Beauty
down on her bed.

162—Close-up of the profile
of Beauty as she lies on
the bed. The Beast's head
enters onto the screen $\frac{3}{4}$
front view and slowly
approaches Beauty's face.

tête droite, se met en
marche, précédée
en travelling.³⁸

Enchaîné.

Chambre de Belle. Nuit flambeaux.

Pers. : Belle, Bête.

*160—Plan d'ensemble de
derrière le lit. Par la porte
ouverte, la Bête entre en
portant Belle et s'arrête
près du lit.

161—Gros plan de la tête
de Belle renversée et de
la tête de la Bête
penchée sur elle. Puis
la Bête tourne
lentement la tête vers le
corps, suivie en travelling
par l'appareil qui recule,
découvrant en plan
d'ensemble le corps de
la Belle dans un déshabillé
magnifique.

Dans le même mouve-
ment, la Bête dépose
la Belle sur son lit.

162—Gros plan de profil de
la Belle couchée. La
tête de la Bête entre
de $\frac{3}{4}$ face dans le
champ et s'approche
lentement du visage de
la Belle.

163—Large close-up, down on
Beauty's face. She opens
her eyes, her face registers
amazement.

164—Reverse large close-up, up
of the Beast, whose eyes
are now evasive. He pulls
back slowly as he sways
and emits a muffled growl
like wild animals before
the trainer's threat.

He withdraws and stops
at the door.

165—Medium shot of the
Beast whose eyes are still
evasive.

Beast: Beauty, you must never
look straight into my eyes.
Don't be afraid. You will
never see me except each
evening at 9³⁹ o'clock, when
you will dine and when I
will come to the great hall.⁴⁰

Fade Out.

Banquet Room. Night torches.

Char.: Beauty, Beast.

*166—Close-up of the clock
which says 9 o'clock. The

39. The film has: "7 o'clock" (here as well as in 166).

40. This line is added in the film: "You must not look me in the eyes."

163—Très gros plan plongeant
du visage de Belle. Elle
ouvre les yeux, son
visage marque la
stupeur.

164—Contre-champ contre
plongée très gros plan
de la Bête dont le
regard fuit. Elle recule
lentement en se balançant
avec un grondement sourd
comme les fauves devant
la menace du dompteur.

Elle recule et s'arrête
à la porte.

165—Plan moyen de la Bête
dont le regard fuit
toujours.

La Bête : Belle, il ne faut pas
me regarder dans les yeux.
Ne craignez rien,
vous ne me verrez jamais. Sauf
chaque soir à 9³⁹ heures
ou vous dînez et où je
viendrai dans la grande salle.⁴⁰

Fondu.

Salle Festin. Nuit flambeaux.

Pers. : Belle, Bête.

*166—Gros plan du cartel qui
marque 9 heures. Un ler

39. Le film donne : « 7 heures » (ici aussi bien que dans 166).

40. Le film ajoute à cette réplique : « Il ne faut pas me regarder dans les yeux. »

first strike sounds. Dolly
back framing the mirror
above the clock.

In it we see the table and
Beauty seated in a high-
backed armchair.

On the stroke of nine,
we see the Beast in the
mirror as he comes up
from behind and, standing,
rests his arm on the top of
Beauty's chair.

*167—Close-up of Beauty from
the front as she freezes
and stops eating.

Dolly back framing
Beauty sitting in a medium
shot above her head, the
Beast standing, his arm
on her chair.

Beast: Don't be afraid. . . .

Beauty registers an
expression of extreme
fear, but she says in a
feeble voice, and with
her eyes closed:

Beauty: I won't be afraid.

Dolly up framing
Beauty's face at the
bottom, and, at full length,
the Beast, as he
straightens up.

Beast: Beauty, do you consent
to my watching you eat?

coup sonne. Travelling
arrière cadrant la glace
surmontant le cartel.

On y voit la table et la
Belle assise dans un
fauteuil à haut dossier.

Au dernier coup de 9
heures, on voit dans le
miroir la Bête qui approche
par derrière et s'accoude
debout, en haut du dossier
de la chaise de la Belle.

*167—Gros plan de Belle de face
qui se fige et s'arrête
de manger.

Travelling arrière cadrant
Belle assise en plan
moyen au-dessus de sa
tête, la Bête accoudée
debout.

La Bête : N'ayez pas peur. . . .

Belle exprime une peur
terrible, mais elle dit d'une
voix faible, et en
fermant les yeux :

La Belle : Je n'aurai
pas peur.

Travelling avant cadrant
le visage de Belle en bas
et, en pleine image, la
Bête qui se redresse.

La Bête : Belle, acceptez-
vous que jc vous
voie souper ?

Beauty: You are the master.

Beast: No. There is no master here but you.

*168—Close-up up shot taking Beauty $\frac{3}{4}$ front at an angle.

The Beast to the right of the back of the chair bends toward her.

Beauty opens her eyes and looks straight ahead of her.

Beast: I repel you? You find me very ugly.

Beauty: I can't lie, Beast.⁴¹ But I see ⁴² that you are doing the impossible so that ⁴³ I may forget your ugliness.

Beast: I have a good heart,⁴⁴ but I am a monster.

Beauty: There are many men who are more monsters than you and who hide it.

41. Two speeches are added here in the film:

Beast: Everything here has been arranged for your pleasure.

Beauty: I am not very much at ease in these fine surroundings, and I'm not in the habit of being waited on.

42. "I imagine" is replaced in the film by "I see."

43. The film has: "to try to make me forget" instead of "so that I may forget"

44. The film has: "My heart is good"

Belle : Vous êtes le maître.

La Bête : Non. Il n'y a ici de maître que vous.

*168—Gros plan contre plongée
prenant de biais $\frac{3}{4}$
face la Belle.

La Bête à droite du
dossier du fauteuil se
penche vers elle.

La Belle ouvre les yeux
et regarde devant elle.

La Bête : Je vous répugne ?
Vous me trouvez bien laid.

Belle : Je ne sais pas mentir,
la Bête.⁴¹ Mais
je m'aperçois ⁴²
que vous faites l'impossible
pour que ⁴³ je tâche d'oublier
votre laideur.

La Bête : J'ai le coeur bon,⁴⁴
mais je suis un monstre.

La Belle : Il y a bien des
hommes qui sont plus
monstrueux que vous et qui le
cachent.

41. Ici le film ajoute deux répliques :

La Bête : Tout est tenu ici à votre convenance.

Belle : Je ne me trouve pas très à l'aise dans ces beaux atouts,
et je n'ai pas l'habitude qu'on me serve.

42. Le film remplace « je m'aperçois » par « je devine. »

43. Le film donne : « pour essayer de me faire oublier » au lieu de :
« pour que je tâche d'oublier . . . »

44. Le film donne : « Mon coeur est bon . . . »

*169—Long shot taken behind
the candelabra.

The Beast leaves the back
of the chair and stops at
the left side, his right hand
placed at the end of the
armchair.

Silence.

Beast: Aside from being ugly,
I have no wit.

Beauty: You have the wit
to be aware of this.

Beast: All that is in this
chateau belongs to you.
Simply express your slightest
whim.

He comes toward the
camera and crosses the
screen left to right
near the camera.

*170—Medium long shot of the
Beast from behind as
he stands in front of
the fireplace, hands
behind his back.

Beast: I shall appear every
evening at 9 o'clock.⁴⁵ And,
before disappearing, I will
have to ask you a question,
always the same one.

He begins the movement
of turning around.

*171—Medium shot of Beauty,
right profile. In the

45. The film still has "7 o'clock," and cuts, at the beginning of the next sentence, the word: "And."

*169—Plan d'ensemble pris
derrière le candélabre.

La Bête quitte le dossier
et s'arrête du côté gauche
du fauteuil, main droite
posée au bout du
fauteuil.

Un silence.

La Bête : Outre que je suis laid,
je n'ai point d'esprit.

Belle : Vous avez l'esprit
de vous en rendre compte.

La Bête : Tout ce qui se trouve
dans ce château vous
appartient. Exprimez vos
moindres caprices.

Il avance vers l'appareil
et traverse le champ gauche
droite près de l'appareil.

*170—Plan américain de la Bête
de dos qui est devant la
cheminée, les mains
derrière le dos.

La Bête : J'apparaîtrai chaque
soir à 9 heures.⁴⁵
Et, avant de disparaître,
je devrai vous poser une
question, toujours la même.

Il amorce le mouvement
de se retourner.

*171—Plan moyen de la Belle
de profil droite. Au

45. Le film donne toujours « 7 heures, » et supprime, au début de la phrase suivante, le mot : « Et. »



Shot 173



Shot 173a



Shot 173a



Shot 173c

background, the fireplace
and the Beast as he
completes his turn and
approaches the table.
He rests his two claw-like
hands on the table.

Beauty: What is that
question?

Beast: Beauty, will you
be my wife?

Beauty gets up abruptly.

Beauty: No, Beast.

The Beast bows and
passes back behind
Beauty

*172—Medium shot of Beauty
taken from between the
table and the fireplace.
Lap dissolve to the
movement of the Beast
as he stations himself
behind the armchair.
He bows as far as Beauty's
hair.

Beast: Then farewell, Beauty.
Until tomorrow.

He backs away and leaves.
Beauty closes her eyes.

Fade Out.

*173—Long shot of the stairway
taken down. Beauty comes
up, pensive. When she
comes up to medium shot
near the camera, we hear
the same agonized cry of

fond, la cheminée et
la Bête qui finit de
se retourner et qui s'ap-
proche de la table. Elle
met ses deux mains
griffues sur la table.

Belle : Quelle est cette
question ?

La Bête : La Belle, voulez-vous
être ma femme ?

La Belle se lève
brusquement.

Belle : Non, la Bête.

La Bête s'incline et
repassa derrière la Belle. . . .

*172—Plan moyen de la Belle
pris d'entre la table et la
cheminée. Raccord dans
le mouvement de la
Bête qui se place
derrière le fauteuil. Elle
s'incline jusqu'aux
cheveux de Belle.

La Bête : Adieu donc, la Belle.
A demain.

Elle part à reculons.
Belle referme les yeux.

Fondu.

*173—Plan d'ensemble de
l'escalier pris en plongée.
Belle monte, pensive.
Quand elle arrive en plan
moyen près de l'appareil,
on entend le même cri

some animal and the
same roars as those heard
at night by the Merchant.

Beauty, paralyzed by fear,
hugs the wall, followed by
a pan.

Above her, two statues.

Beauty looks straight
ahead of her in terror.
The statues look slowly
toward the right, then
turn back to their original
position.

Beauty runs off rapidly.

Fade Out.

173a ⁴⁶—Beauty's room. The
Beast looks for Beauty.
Panting, he seizes the
mirror.

Beast (to the mirror): Where
is Beauty? Where is Beauty?

173b—Hallway. We see Beauty
as she hides near a
caryatid.

*173c—Beauty's room.

Beauty (at the door): Why
have you come into my room?

46. All this episode (173a-b-c) is inserted by Cocteau between 173 and 174. We find two allusions in the *Diary*, but it is not in the original script.

d'agonie d'un animal
et les mêmes rugissements
entendus la nuit par
le Marchand.

La Belle, glacée d'effroi
se colle contre le mur,
suivie en panoramique.

Au-dessus d'elle, deux
bustes.

Belle regarde devant
elle avec terreur. Les bustes
regardent lentement vers
la droite, puis se
remettent en place.

Belle se sauve rapidement.

Fondu.

173a ⁴⁶—Chambre de Belle.
La Bête cherche la Belle.
Haletant, il saisit le
miroir.

La Bête (au miroir) : Où est
Belle ? Où est Belle ?

173b—Couloir. On voit la
Belle qui se cache près
d'une cariatide.

*173c—Chambre de Belle.

Belle (à la porte) : Pourquoi
êtes-vous venu dans
ma chambre ?

46. Tout cet épisode (173a-b-c) est intercalé par Cocteau entre 173 et 174. On y trouve deux allusions dans son *Journal*, mais il n'est pas dans le découpage technique original.

Beast: I wanted . . . I was
. . . I came into your room to
bring you a present.

A pearl necklace forms
by itself in the Beast's
hand.

Beauty: Leave! (Then, more
gently.) Leave.

The Beast leaves.

The Garden. Outside. Day sun. Dolly tilt shot.

Char.: Beauty.

174—Long shot (down)
of a walk.

Beauty enters the end
of the walk and comes
forward, not very sure
of herself.

Pan following her.

* 175—Long dolly up shot.

Pan. The doorway is
visible. Beauty approaches,
listens.

Lapping.

The door is slightly ajar.
She watches

* 176—Medium long reverse shot.
She looks through the
crack in the door.

La Bête : Je voulais . . . j'étais
. . . je suis venu dans votre
chambre vous apporter
un cadeau.

Un collier de perles se
forme tout seul dans la
main de la Bête.

Belle : Sortez ! (Puis, plus
doucement.) Sortez.

La Bête sort.

Le Jardin. Extérieurs. Jour soleil. Travelling plan incliné.

Pers. : Belle.

174—Plan d'ensemble (plongée)
d'une allée.

La Belle débouche au
fond de l'allée et s'avance,
pas très rassurée.

Panoramique la suivant.

*175—Ensemble travelling avant.

Panoramique. On
découvre la porte. La
Belle s'approche, écoute.

Lappements.

Le battant est entr'ouvert
elle regarde. . . .

*176—Plan américain contre-
champ. Elle regarde par
l'entrebaillement de la
porte.

The Spring in the Park. Day sun.

Char.: Beast.

*177—Long shot of what Beauty sees.

The spring: It is a place imbedded in the rocks with a sloping rock on one side. The spring forms a little pond bordered by moss-covered rocks and a lawn which projects over the water by 20 cm.

The Beast is on the ground and drinks the water from the pond.

We hear lapping.

The Garden. Day sun. Dolly tilt shot.

Char.: Beauty.

178—Ditto 176. Beauty closes the door with extreme caution.

179—Ditto 175. Beauty turns around toward the camera and starts to walk, musing, preceded by a dolly down and back.

Fade Out.

La Source du Parc. Jour soleil.

Pers. : La Bête.

* 177—Plan d'ensemble de ce que voit Belle.

La source : C'est un lieu
encastré dans des rochers
avec, d'un côté, une
pente de rocher. La
source forme un petit
étang bordé par du gazon
qui surplombe l'eau de
20 cm et des rochers
couverts de mousse.

La Bête est à terre et boit
l'eau de l'étang.

On l'entend lapper.

Le Jardin. Jour soleil. Travelling plan incliné.

Pers. : La Belle.

178—Idem 176. La Belle
referme la porte avec une
précaution extrême.

179—Idem 175. La Belle se
retourne vers l'appareil
et se met en marche,
rêveuse précédée en
travelling plongeant

Fondu.



Shot 180



Shot 186

The Garden. Night moon.

Char.: Beauty, Beast.

180—Medium shot of Beauty
in the foreground sitting
at the foot of the archway.

The Beast beside her.

The Beast has his natural
voice.

Beauty: ⁴⁷ I'm no longer
hungry, Beast, and I prefer
to walk with you.

Beast (normal voice): This
is a great privilege that
you grant me. . . .⁴⁸

Beauty: You'd almost say your
voice was more smooth.

Beast: Beauty, you aren't too
bored all day long?

Beauty: I find the days long
and this evening I must confess
I was almost looking forward
to nine⁴⁹ o'clock.

They go down the stairs.

Dolly back.

47. The film adds a speech which precedes this:

Beast: I thought you were eating dinner, Beauty.

48. In the film the Beast says: "Beauty, you grant me a great privilege . . .
a great privilege."

49. In the film: "seven."

Le Jardin. Nuit lune.

Pers. : La Belle, la Bête.

180—Plan moyen de Belle
en premier plan assise au
pied de l'arcade.

La Bête à côté d'elle.

La Bête a sa voix
naturelle.

Belle : ⁴⁷ Je n'ai plus faim,
la Bête et je préfère me
promener avec vous.

La Bête (voix normale) : C'est
un grand privilège que
vous me faites. . . .⁴⁸

Belle : On dirait que vous avez
la voix plus douce.

La Bête : Belle, vous ne
vous ennuyez pas trop
toute la journée ?

Belle : Je trouve les journées
longues et ce soir,
j'avoue que j'attendais
presque neuf ⁴⁹ heures.

Ils descendent l'escalier.

Travelling arrière.

47. Le film ajoute une réplique qui précède celle-ci :

La Bête : Je vous croyais en train de souper, la Belle.

48. Le film donne : « Belle, c'est un grand privilège que vous me faites . . .
un grand privilège. »

49. Dans le film : « sept. »

We pass an arch of roses.
A hedge starts, too high
for Beauty to be able to
see over. The Beast alone
stands out.

Beast: When I see all your
your goodness I scarcely dare
ask you the question which
tortures me and pains me.

Beauty: Ask it. I'll always answer
the same way.

*181—Medium long shot taking
in the Beast, Beauty at
the right edge of the
screen, leaving the screen
as she walks forward.

Beauty: Let's be friends,
Beast. Don't ask me anything
more. What about you, Beast?
What do you do all day long?

The Beast stops without
answering. He seems
disturbed. He turns his
head and sniffs, attentive
to something we do
not see.

Dolly back.

*182—Medium shot of the two.

Beauty: Do you hear me?
Beast . . .

(Silence.)

I'm talking to you . . .

(Silence.)

On passe un arceau de
roses. Une haie commence,
trop haute pour que
Belle puisse voir
par dessus. Seule, la Bête
domine.

La Bête : Quand je vous vois
si bonne, j'ose à peine vous poser
la question qui m'angoisse et
qui me fait du mal.

Belle : Posez-la. J'y
répondrai toujours de la
même manière.

*181—Plan américain avanta-
geant la Bête, Belle en
amorce à droite,
décadrée par sa marche en
avant.

Belle : Soyons amis, la Bête.
Ne me demandez rien de plus.
Et vous, la Bête que faites-vous
toute la journée ?

La Bête s'arrête sans
répondre. Elle semble
inquiète. Elle tourne la
tête et flaire, attentive
à quelque chose qu'on
ne voit pas.

Travelling arrière.

*182—Plan moyen sur les deux.

La Belle : M'entendez-vous ?
la Bête . . .

(Silence.)

Je vous parle . . .

(Silence.)

Hey, Beast . . . Where are you? ⁵⁰

The Beast replies.

Beast: Excuse me. . . .

He turns his head toward the hedge.

*183—Long reverse dolly shot.

The hedge in the foreground moves by. In the background a deer grazes almost motionlessly.

Beauty Voice (off-camera):
Say, what's the matter, Beast? ⁵¹

*184—Long shot. The Beast turns away from the spectacle of the deer and struggles against his own growls. Beauty tugs at his hand. The Beast articulates with difficulty:

Beast: Excuse me . . .
(growl) Excuse me . . .
it . . . it's nothing

Dissolve.

The Spring. Night moon.

Char.: Beauty, Beast.

185—Long shot in front of the rocks. Beauty and the Beast come into the image from the top. The Beast is panting.

50. The film cuts: "Hey, Beast . . . Where are you?"

51. The film replaces this speech by: "Hey, Beast . . . Where are you?"

Hé, la Bête . . . Où
êtes-vous ? ⁵⁰

La Bête repart.

La Bête : Excusez-moi. . . .

Elle tourne la tête vers la
haie.

*183—Plan d'ensemble contre-
champ travelling.

La haie en premier plan
défile. Au fond, une
biche qui broute
presqu'immobile.

Voix Belle (off) : Mais
qu'avez-vous, la Bête ? ⁵¹

*184—Plan d'ensemble. La Bête
se détourne du spectacle
de la Biche et lutte
contre ses grondements.
La Belle la tire par la
main. La Bête prononce
avec peine :

La Bête : Excusez-moi . . .
(grondements) Excusez-moi . . .
ce . . . ce n'est rien. . . .

Enchaîné.

La Source. Nuit lune.

Pers. : La Belle, La Bête.

185—Plan d'ensemble devant
les rochers. La Belle et la
Bête entrent dans
l'image venant du haut.
La Bête est haletante.

50. Le film supprime : « Hé, la Bête . . . Où êtes-vous ? »

51. Le film remplace cette réplique par : « Hé, la Bête . . . Où êtes-
vous ? »

Beast: ⁵² I'm thirsty, Beauty.

They sit down on the
rocks.

Beauty kneels down and
takes some water in her
hands.

186—Close-up reverse down shot
on the water out of which
her hands come, back and
pan up.

The Beast's head comes
onto the screen.

Beauty (off-camera): Drink
out of my hands.

The Beast laps the water.
The Beast raises his head.

Beast: It doesn't disgust ⁵³ you
to serve me my water?

187—Close-up reverse up. Beauty
looks at him kindly.

Beauty: No, Beast. I like to.
I would never wish to cause
you the least hurt.

188—Long shot of the two.
In the foreground, the
pond to have the
reflection.

52. In the film, Beauty adds, before this speech: "Why, what is the matter, Beast?"

53. In the film: "revolt."

La Bête : ⁵² J'ai soif, la Belle.

Ils s'asseyent sur des rochers.

La Belle s'agenouille et prend de l'eau dans ses mains.

186—Gros plan contre-champ plongé sur l'eau d'où sortent les mains, recul et panoramique, en hauteur.

La tête de la Bête entre dans le champ.

La Belle (off) : Buvez dans mes mains.

La Bête boit en lappant.
La Bête relève la tête.

La Bête : Cela ne vous dégoûte ⁵³ pas de me donner à boire ?

187—Gros plan de Belle en contre plongée. Belle le regarde avec douceur.

Belle: Non, la Bête.
Cela me plaît. Je ne voudrais jamais vous causer la moindre peine.

188—Plan d'ensemble des deux.
En premier plan, l'étang, pour avoir le reflet.

52. Le film ajoute, avant cette réplique : La Belle : Mais, qu'avez-vous la Bête ?

53. Dans le film : « répugne. »

Beast: However, your dream
is to be far from me.

Beauty: ⁵⁴ My father is ill,
Beast, and if you don't let
me join him, I'll die of grief.

Swans with crowns on
their heads pass and
break up the reflection.

Fade Out.

Beauty's Room.⁵⁵ Night moonlight.

Char.: Beauty, Beast.

189—Medium long shot of
Beauty taken from the
dressing table. Beauty is
near the window frame,
in the moonlight. She is
meditative. Music. Her
room is illuminated by
torches.

The music stops.

A scratching sound is
heard as if a claw were
scraping. Beauty turns her
head to the left. The
scratching resumes.

Beauty leaves the window
right to left, followed

54. In the film this speech of Beauty's is omitted as well as the swans. The *Diary* makes no comment.

55. Episode 189–195 is omitted in the American 16mm version. It follows 210 in the French 35mm version and in the American 35mm version.

La Bête : Cependant, votre rêve
est d'être loin de moi.

La Belle : ⁵⁴ Mon père est
malade la Bête, et si vous
ne me laissez pas le rejoindre,
j'en mourrai de douleur.

Des cygnes avec des
couronnes sur la tête
passent et brouillent
le reflet.

Fondu.

Chambre Belle.⁵⁵ Nuit clair de lune.

Pers. : Belle, Bête.

189—Plan américain de Belle
pris de la coiffeuse.
Belle est près du
chambranle, dans un
rayon de lune. Elle est
rêveuse. Musique. Sa
chambre est éclairée par
des flambeaux.

La musique s'arrête.

On entend des grattements
et comme une griffe qui
râclerait la porte. La
Belle tourne la tête à
gauche. Les grattements
reprennent.

La Belle s'éloigne de la
fenêtre, suivie en

54. Le film supprime cette réplique de Belle aussi bien que les cygnes. Le *Journal* ne donne aucun commentaire.

55. L'épisode 189-195 est coupé dans la version américaine 16mm. Il suit 210 dans la version française 35mm et dans la version américaine 35mm.



Shot 192



Shot 194

by a pan. Automatically Beauty picks up a torch behind her without even looking, a torch held by a female arm at the left of the window.

She exits from the screen to the right and toward the camera.

The music stops.

*190—Close-up of the Beast who completes his withdrawal and clings to the wall of the corridor. The Beast appears as if drunk, his shirt torn, revealing his fleece. Blood covers his face and shirt. He is panting and gazes with his eyes, wide open, unseeing.

191—Reverse shot of Beauty with her torch in her trembling hand.

Beauty: What are you doing in front of my door at this hour? My heavens! There's blood all over you.

*192—Reverse medium shot of the Beast with Beauty seen from behind almost full length. The Beast cowers against the wall, lowering his head.

panoramique, de droite
à gauche. Belle prend
machinalement derrière elle
sans même regarder, un
flambeau tenu par un bras
de femme, à gauche de la
fenêtre.

Elle sort du champ à
droite, dans l'appareil.

La musique s'arrête.

* 190—Plan rapproché de la Bête
qui finit de reculer et
se colle contre le mur du
couloir. La Bête est
comme ivre, sa chemise
déchirée, découvrant ses
toisons. Du sang couvre
son visage et sa chemise.
Elle halète et regarde
avec des yeux écarquillés,
vagues.

191—Contre-champ sur la
Belle, son flambeau à
la main. La bobèche
tremble.

La Belle : Que faites-vous
devant ma porte à une heure
pareille ? Dieu ! Vous
avez du sang partout.

* 192—Contre-champ plan moyen
de la Bête avec la
Belle de dos, coupée à
mi-jambe. La Bête,
écrasée contre le mur,
baisse la tête.

Beast (very softly): Excuse me . . .

Beauty: Why do you say excuse me?

193—Close-up of the Beast.

Beast: For being an animal . . .
(he murmurs). Forgive me. . . .

194—Medium shot moving along the hallway. At the right, the Beast in profile. Beauty enters onto the screen from the door, starts for the hallway, stops and snatches up the scarf.

Beauty: Those words are as unlike you as can be. Aren't you ashamed?

She stamps, then comes toward him:

Beauty: Clean yourself up.

195—Medium shot of the beast. Beauty at the edge of the screen. The Beast takes the scarf and covers himself from the neck down.

Beauty: And go to sleep.

She is near the Beast. The Beast growls and makes Beauty pull back . . .

Beast: Close your door, close your door. Quickly, quickly . . . close your door . . . your eyes are burning me. I can't bear your eyes.

Dolly back.

La Bête (très bas) : Pardon . . .

La Belle : De quoi me
demandez-vous pardon ?

193—Gros plan de la Bête.

La Bête : d'être une
bête . . . (il murmure.).
Pardon. . . .

194—Plan moyen d'enfilade du
couloir. A droite, la Bête
de profil. A gauche, la
porte. Belle entre dans
le champ de la porte,
sort dans le couloir, s'arrête
et arrache son écharpe.

La Belle : Ces paroles vous
conviennent aussi mal
que possible. N'avez-vous pas
honte ?

Elle frappe du pied puis
s'avance près de lui :

La Belle : Nettoyez-vous.

195—Plan moyen de la Bête,
amorce de Belle. La
Bête prend l'écharpe et
s'en couvre à partir du cou.

La Belle : Et allez dormir.

Elle est près de la Bête.
La Bête a un grondement
qui fait reculer la
Belle . . .

La Bête : Fermez votre porte,
fermez votre porte. Vite, vite . . .
fermez votre porte . . . Votre
regard me brûle. Je ne supporte
pas votre regard.

Recul travelling.

. . . as she comes back
into the room. Beauty
draws back slowly, then
closes the door and flattens
herself against it. We
can imagine the effort she
has just spent by the
sight of her cheek against
the door, her head
thrown back.

The torch puts itself out.
Noise. We hear the
growling and the steps
of the departing Beast.

The Merchant's Room.⁵⁶ Day.

Char.: Ludovic, Avenant, Money-lender, Movers.

*196—Medium shot of the large
table. Avenant and Ludovic
are playing cards. They are
playing distractedly. They
are looking around and
listening.

Avenant: They're taking every-
thing away.

A mover passes by with
an article of furniture.

Ludovic: You'll see that they
won't even leave this table.

Avenant: Let's play.

56. This episode (196–198) is cut in the American 35mm version. In the French 35mm version this same episode follows 195 (after 210) and in the American 16mm version, it follows 210 directly.

. . . qui rentre dans la
chambre. Belle recule
lentement puis ferme la
porte et se plaque contre
elle. On devine l'effort
qu'elle vient de faire,
à sa joue contre la porte,
la tête en arrière.

Le flambeau s'éteint de
lui-même. Bruit. On
entend les grondements et
les pas de la Bête qui
s'éloigne.

Salle du Marchand.⁵⁶ Jour.

Pers. : Ludovic. Avenant, l'Usurier, Déménageurs.

*196—Plan moyen de la grande
table. Avenant et Ludovic
jouent aux cartes. Ils
jouent très distraitement.
Ils ont les yeux ailleurs
et écoutent.

Avenant : Ils emportent
tout.

On voit passer un
déménageur avec un
meuble.

Ludovic : Tu vas voir
qu'ils ne nous laisseront
même pas cette table.

Avenant : Jouons.

56. Cet épisode (196–198) est coupé dans la version américaine 35mm. Dans la version française 35mm ce même épisode suit 195 (après 210) et dans la version américaine 16mm, il suit directement 210.

They play. We see the Money-lender come up to the table, having left the father's room.

Money-Lender (to Ludovic):
Go to your father. He doesn't understand anything, which is to be expected. And it isn't up to me to tell him the truth.

Ludovic gets up ruefully.

Avenant: Go on.

The Father's Room. Day.

Char.: Ludovic, the Father, Movers.

*197—Medium shot, $\frac{3}{4}$ of the father on his bed.

Merchant: Ludovic, Ludovic, admit it.

In the background,
Ludovic appears on the threshold of the door but doesn't say anything.

Ludovic: ⁵⁷ Yes, father, I admit it.

Father: Ludovic, you did that?

Ludovic exits, stepping backward.

The Merchant's Room. Day.

Char.: Avenant, Ludovic, Money-lender, Movers.

57. In the film Ludovic has the line: "To tell you the truth . . . I confess."

Ils jouent. On voit arriver
jusqu'à la table, venant de
la chambre du père,
l'Usurier.

L'Usurier (à Ludovic) :
Allez chez votre père :
il ne comprend rien, ce
qui est normal. Et ce n'est pas
à moi à lui dire la
vérité.

Ludovic, lamentable,
se lève.

Avenant : Vas-y.

Chambre du Père. Jour.

Pers. : Ludovic, le Père, Déménageurs.

*197—Plan moyen de $\frac{3}{4}$ du
Père, sur son lit.

Le Marchand : Ludovic,
Ludovic, avoue.

Au fond, Ludovic apparaît
sur le seuil de la porte
et ne dit rien.

Ludovic : ⁵⁷ Oui, père, j'avoue.

Le Père : Ludovic, tu as fait
cela !

Ludovic disparaît à
reculons.

Salle du Marchand. Jour.

Pers. : Avenant, Ludovic, l'Usurier, Déménageurs.

57. Dans le film Ludovic dit : « A vrai dire . . . j'avoue. »

Avenant⁵⁸ (to the Money-lender): This man is very ill; I hope you will leave him his bed.

Money-lender: Oh, of course. The beds we always leave.

Ludovic returns at the moment when the movers are taking away the table.

Avenant:⁵⁹ Hand over your cards.

He puts them with his own in his pocket.

He bursts out laughing.

. . . the only thing that makes me laugh is the way your sisters will look.

Dining Room. Night.

Char.: Beauty, Beast.

199—Medium shot of the fireplace, front view. The heads which decorate it at

58. "Sir" appears before the rest of this speech.

59. In the film, the rest of the dialog is changed:

Ludovic: I bet you they'll fix it so they don't empty out their room.

Money-lender: I have a guarantee for your sisters.

Mover: O.K., come on

The original speeches are cut, including Avenant's "Hand over your cards." A chess game replaces the card game and Avenant is left, a chessman hanging from his hand, at the moment when the table is moved out, chess game and all. The *Diary* fails to refer to this change. Episode 258 (or 247) follows this in the film.

Avenant ⁵⁸ (à l'Usurier) :
Cet homme est très malade,
vous allez lui laisser son
lit.

L'Usurier : Ca oui ! les lits,
on les laisse.

Ludovic revient au mo-
ment où les déménageurs
enlèvent la table.

Avenant : ⁵⁹ Donne tes cartes.

Il les range avec les
siennes dans sa poche.

Il éclate de rire.

. . . la seule chose qui
m'amuse, c'est la tête que
feront tes soeurs.

Salle à Manger. Nuit.

Pers. : Belle, Bête.

199—Plan moyen de la chemi-
née de face. Les têtes qui
l'ornent à gauche et

58. Cette réplique commence par « Monsieur. »

59. Dans le film le reste du dialogue est modifié :

Ludovic : Je te parie qu'elles se débrouilleront pour qu'on ne
vide pas leur chambre.

L'Usurier : J'ai une garantie pour vos secours.

Déménageur : Allez . . . venez . . .

Les répliques originales sont coupées, y compris le « Donne tes cartes »
d'Avenant. Un jeu d'échecs remplace le jeu de cartes et Avenant reste,
une pièce à la main, au moment où on déménage table, jeu d'échecs, tout.
Le *Journal* ne fait pas allusion à ce changement qui est suivi dans le film
par l'épisode 258 (ou 247).

left and right smoke
gently.

Beauty passes in front
of the fireplace walking
back and forth twice.
At her third crossing, the
clock strikes half past
nine.

Beauty approaches the
fireplace, looks at the
clock and leans her head
on her arms, on the
fireplace. The clock is
above her head, in the
molding.

In the mirror, we see the
Beast appear. Beauty
turns around and
faces the camera.

Beauty: You! ⁶⁰ How late
you are!

200—Medium shot, profile
with Beauty at the right.
The Beast enters onto
the screen at the left.
He is wearing embroidered
gloves.

Beast: I thank you, Beauty,
for having noticed.

Beauty: I confess, I was
waiting for you very impatiently,
Beast. I must talk to you.

60. "You" cut in the film.

à droite fument
doucelement.

Belle passe devant la
cheminée en marchant de
long en large, deux fois.
A son troisième passage,
la pendule sonne
la demie de 9 heures.

Belle s'approche de la
cheminée, regarde la
pendule et appuie sa tête
sur ses bras, sur la chemi-
née. Le cartel est au-
dessus de sa tête, encastré
dans la place.

Dans le miroir, on voit
apparaître la Bête. La
Belle se retourne et fait
face à l'appareil.

La Belle : Vous ⁶⁰ ! Comme
vous êtes en retard !

200—Plan moyen de profil avec
Belle à droite. La Bête
entre dans le champ à
gauche. Elle porte des
gants brodés.

La Bête : Je vous remercie,
Belle, de l'avoir
remarqué.

La Belle : Je l'avoue, je vous
attendais avec grande
impatience, la Bête. Il faut que
je vous parle.

60. « Vous » coupé dans le film.

Beauty is on the verge
of tears. She falls on her
knees, she clutches at the
arm of the Beast.

The Beast withdraws a bit.

Beast: Beauty . . . Beauty . . .
Beauty.

201—Close-up down of Beauty,
in tears, beseeching, her
hands clutching at the
sleeves of the Beast.

Beauty: I can't live without
going to see my father. I
beg you to permit me to.

202—Medium shot up of the
Beast.

Beast: Stand up, Beauty,
stand up.

He forces her to stand up.

She leaves the screen.

203—Medium shot down of
the armchair from $\frac{3}{4}$
front. Beauty comes
and falls into the chair.
The Beast comes and
puts one knee on the
floor before her.

Beast: I am the one to kneel
and take your orders.

Beauty: Let me go and
come back.

204—Close-up down on the
beast.

Beast: On your return, Beauty,
will you be my wife?

Belle est au bord des larmes. Elle tombe à genoux, elle s'accroche aux bras de la Bête.

La Bête recule un peu.

La Bête : Belle . . .
Belle . . . Belle.

201—Gros plan plongé de Belle, en larmes, suppliante, ses mains accrochées aux manches de la Bête.

La Belle : Je ne peux vivre sans aller voir mon Père. Je vous supplie de me le permettre.

202—Plan moyen contre plongé de la Bête.

La Bête : Debout, Belle debout.

Il la relève de force.

Elle sort du champ.

203—Plan moyen plongé du fauteuil de $\frac{3}{4}$. La Belle vient tomber dans le fauteuil. La Bête vient mettre un genou à terre devant elle.

La Bête : C'est à moi de m'agenouiller et de prendre vos ordres.

La Belle : Laissez-moi aller et revenir.

204—Gros plan plongé de la Bête.

La Bête : Au retour, Belle serez-vous ma femme ?

205—Close-up facing Beauty,
her face in her hands.

206—Ditto 203.

207—Medium shot from the
Beast's level with the back
of the chair at the right
edge of the screen.
Beauty's hand appears
and strokes the Beast's
mane.

Beauty withdraws her
hand.

Beauty: You're killing me.

Beast: I am doing myself
justice.⁶¹ I know I am very
horrible. But I shall die of
grief if I send you back and
you take the opportunity
never to return.

Beauty (toward off-camera): I
will come back at the end
of a week. I think too much
of you to wish to cause
your death.

Beast: You stroke me the way
you stroke an animal.

Beauty (naively): But you
are an animal.

Beast: What you ask me is
very serious. I'll have to
reflect. Beauty, will you go
with me to the garden?

61. This first sentence is omitted in the film.

205—Gros plan de face de
Belle, la figure dans les
mains.

206—Idem 203.

207—Plan moyen du niveau
de la Bête avec en amorce
à droite le dos du
fauteuil. La main de Belle
apparaît et caresse la
crinière de la Bête.

Belle : Vous me tuez.

La Bête : Je me rends justice.⁶¹
Je sais que je suis très
horrible. Mais je mourrais de
douleur si je vous renvoie et
si vous en profitez pour ne
jamais revenir.

La Belle (vers off) : Je
reviendrai au bout d'une
semaine. Je vous estime trop
pour vouloir causer votre
mort.

La Bête : Vous me flattez
comme on flatte un animal.

La Belle retire sa main.

La Belle (naïvement) : Mais
vous êtes un animal.

La Bête : Ce que vous me
demandez est bien grave.
Il faut que j'y réfléchisse. La
Belle,^{61a} voulez-vous
m'accompagner au jardin ?

61. Cette première phrase est supprimée dans le film.

61a. L'article est supprimé dans le film.



Shot 196



Shot 208

The Garden. Night (special negative process).

Char.: Beauty, Beast.

208—Medium shot of Beauty
and the Beast coming out
on an arched opening.
The Beast at the right,
Beauty at the left. They
don't look at each other.

Beast: Beauty, has someone
asked you to marry him?

Beauty: Yes, Beast.

Beast: Ah! . . . And who asked
you? A young man?

Beauty: Yes, Beast.

Beast: He was handsome?

Beauty: Yes, Beast . . .

Slow dolly back to frame
them in close-up following
the dolly.

Beast: Why didn't you
marry him?

Beauty turns her head
toward the Beast.

Beauty: I didn't want to
leave my father.

They go onto the bridge.

Silence.

The Beast keeps looking
straight ahead.

Le Jardin. Nuit (procédé spécial négatif).

Pers. : Belle, Bête.

208—Plan moyen de Belle et
la Bête débouchant d'une
arcade. La Bête à droite
la Belle à gauche. Ils
ne se regardent pas.

La Bête : Belle, vous a-t-on déjà
demandée en mariage ?

Belle : Oui, la Bête.

La Bête : Ah ! . . . Et qui vous
a demandée en mariage
Un jeune homme ? ^{61b}

Belle : Oui, la Bête.

La Bête : Il était beau ?

Belle : Oui, la Bête . . .

Travelling arrière lent
pour les cadrer en gros
plan suivant le travelling.

La Belle tourne la tête
vers la Bête.

La Bête : Pourquoi ne
l'avez-vous pas épousé ?

La Belle : Je ne voulais pas
quitter mon père.

Ils passent sur le pont.

Silence.

La Bête regarde toujours
droit devant elle.

61b. Le film donne : « Un homme jeune. »

Beast: And what was the name
of this handsome young
man, Beauty?

Agitated cys of the
Beast. Beauty looks at
him, astonished.

Beauty: Avenant.

Suddenly the Beast rushes
on, a pan follows him to
the right. He leaps and
disappears by bounds into
the bushes. Beauty enters
onto the screen following
the Beast and is framed
in the archway.

Beauty: Beast . . . what's
the matter?

209—Medium reverse shot of
Beauty as she follows
him with her eyes, fearful,
mouth open. We hear a
kind of distant roar.

210—Medium close-up. Beauty's
face paralyzed by anguish.

Beauty (calling): Beast . . .
Beast . . . what's the matter,
Beast?

Fade Out.

Merchant's Room. Day.

La Bête : Et quel était le nom
de ce beau jeune homme,
la Belle ?

Yeux bouleversés de la
Bête. La Belle le regarde
étonnée.

La Belle : Avenant.

Brusquement la Bête
détale. Panoramique le
suivant à droite. Il saute et
disparaît en bondissant
dans les buissons. La
Belle entre dans le
champ à la suite de la
Bête et s'encadre dans
l'arcade.

La Belle : La Bête . . .
qu'avez-vous ?

209—Plan moyen contre-champ
de la Belle qui le suit des
yeux avec crainte, la
bouche ouverte. On
entend une sorte de
rugissement lointain.

210—Plan rapproché le visage
de Belle se fige dans
l'angoisse.

La Belle (criant) : La
Bête . . . la Bête . . . qu'est-ce
qu'il y a, la Bête ?

Fondu.

Salle du Marchand. De jour.

211⁶²—We see the stairway
which crosses the screen
diagonally from left to
right, with Ludovic moving
backwards so that the
back of his head enters
at the left corner and
the bottom of the screen
and comes up on a slant
to the exit at the extreme
opposite right corner.
He is followed (Ludovic)
by Felicie who comes up
normally and whose head
follows the same path.

Ludovic: Will you listen to me?

Felicie (off-camera): No.

Ludovic: You will listen to me!

Felicie (whose head appears):
No!

Ludovic: Will you listen to
me, yes or no?

Felicie (the head of Ludovic
has disappeared): No, for
once and for all, no!

Voice of Ludovic (off-camera):
I'll make you listen to me.
I will speak to you or else.

62. The whole episode (211–246: Draper's farce) is omitted in all the versions of the film. Cocteau makes no reference in his *Diary* to this omission. On the contrary he describes in detail all the preparations. Henri Alekan, cameraman for the film, has substantiated the fact that the episode was shot. (See the excerpts from the *Diary* in the Appendix.)

211 ⁶²—On voit l'escalier qui
traverse l'image de biais de
gauche à droite, de
telle sorte que la tête de
Ludovic qui marche
à reculons entre en arrière,
par l'angle gauche, en
bas de l'écran et monte en
biais jusqu'à sortir à
l'extrême angle opposé
droit. Il est suivi (Ludovic)
par Félicie qui monte
normalement et dont la
tête suit la même route.

Ludovic : Veux-tu m'écouter ?

Félicie (encore off) : Non.

Ludovic : Tu m'écouteras !

Félicie (dont la tête entre
dans le champ) Non !

Ludovic : M'écouteras-tu,
oui ou non ?

Félicie (la tête de Ludovic a
disparu) : Non, non
et non !

Voix de Ludovic (off) : Je te
parlerai de force.

62. Tout l'épisode (211–246: La Farce du drapier) est supprimé dans toutes les versions du film. Cocteau ne fait pas allusion à cette suppression dans son journal, mais il décrit minutieusement au contraire tous les détails qui préparent l'épisode. Henri Alekan, caméraman du film, a vérifié le fait que l'épisode a été tourné. (Voir les extraits du *Journal* dans l'Appendice.)

Felicie: I won't listen to anything.

Ludovic: We'll see about that.

212—In the sister's room, foreground, Adelaide seen from the back is combing her hair out of her face. The mirror catches the noisy couple as they burst in.

Adelaide: What's going on now?

213—Close-up of Felicie who is stopping up her ears.

Felicie: His Lordship's pockets are empty and he expects to convince me to marry a rich draper who loves me.

214—Close-up of Ludovic.

Ludovic: Oh, you poor ninny, you're so blind, you can save us all from ruin.

215—Close-up of Adelaide through her hair which has been pushed aside.

Adelaide: She will marry the prince.

216—Close-up of Ludovic.

Ludovic: Your prince is so handsome that he looks at himself all day long in the mirror and will never look at his wife.

217—Close-up of Felicie taking her fingers out of her ears.

Félicie : Je n'écouterai rien.

Ludovic : C'est ce que nous allons voir.

212—Dans la chambre des soeurs, Adélaïde de dos en premier plan qui se coiffe les cheveux rabattus sur le visage. On voit la bousculade d'entrée dans un miroir.

Adélaïde : Qu'est-ce qui se passe encore ?

213—Gros plan de Félicie qui se bouche les oreilles.

Félicie : Monsieur a les poches vides et prétend me convaincre d'épouser un riche drapier qui m'aime.

214—Gros plan de Ludovic.

Ludovic : Mais, pauvre gourde, pauvre aveugle, tu peux nous sauver tous de la ruine.

215—Gros plan d'Adélaïde entre les cheveux écartés.

Adélaïde : Elle épousera le prince.

216—Gros plan de Ludovic.

Ludovic : Votre prince est si beau qu'il se regarde toute la journée dans son miroir et ne regardera jamais sa femme.

217—Gros plan de Félicie (oreilles débouchées).

Felicie: I'll marry the prince
and Adelaide will marry the
duke.

The two sisters move
towards each other and,
facing the camera, link
arms while Ludovic
speaks from off stage.

Voice of Ludovic: Your duke
is so witty that he'll be making
fun of Adelaide all the time.

218—The two sisters from the
back in a close-up with
Ludovic between them in
the background.

Felicie: Get out of this room.

Ludovic (shrieking): Your
prince and your duke are
laughing behind your backs!

219—Ludovic's back in close-up
with the sisters facing the
camera in background.
The sisters are pointing
toward the camera.

Ludovic: All right, stupid
idiots. It's your own stinking
funeral.

220—Ludovic's head turns to
face the camera and
disappears. We hear a
door slam.

Felicie (bursting out laughing):
A draper! Did you hear that,
Adelaide? A draper . . .

Evening.

Félicie : J'épouserai le prince et
Adélaïde épousera le duc.

Les soeurs se rejoignent,
l'appareil les prend de face,
enlacées pendant que
Ludovic parle off.

Voix de Ludovic : Votre
duc est si spirituel qu'il
tournera ses pointes contre
Adélaïde.

218—Les deux soeurs de dos,
en premier plan, avec, en
troisième plan, Ludovic,
entre elles.

Félicie : Sors de cette
chambre.

Ludovic (criant) : Votre prince
et votre duc se moquent
de vous.

219—Le dos de Ludovic gros
plan avec les soeurs plus
loin, de face. Les soeurs le
doigt tendu vers
l'appareil.

Ludovic : Triples sottises.
Je vous laisse crever sur votre
fumier et que la peste
s'y mette.

220—La tête de Ludovic se
retourne face à l'appareil
et sort du champ. On
entend la porte qui
claque.

Félicie (éclatant de rire) :
Un drapier ! Tu as entendu,
Adélaïde ? Un drapier . . .

Soir.

221—Shot of the other side of the house up to the stairway. Ludovic and Avenant with the rich draper (a town business man). They make him walk cautiously. In whispers:

222—

Avenant: Your shoes are squeaking. Look out . . .

Ludovic: I want you to hear what my sisters think of you without their seeing you.

Avenant: Look out for the steps.

They go up the stairs behind the house.

223—Vestibule of the big room (behind the curtain). Avenant and Ludovic enter first. They are whispering.

Ludovic: We have time. The house will be empty until eleven o'clock.

224—Avenant throws open the door which was ajar, saying:

Avenant: Go on in . . . but don't make any noise.

The draper enters on tiptoe. They take him by the hand and walk towards the camera.

221—Le long de la maison
(verso) jusqu'à l'escalier.
On voit Ludovic et
Avenant qui accompagnent le drapier riche
(notable) et le font
marcher avec précaution.
Chuchotements :

222—

Avenant : Vos souliers
craquent. Prenez garde . . .

Ludovic : Je veux que
vous entendiez ce que mes
soeurs pensent de vous, sans
qu'elles vous voient.

Avenant : Prenez garde
aux marches.

Ils montent l'escalier
derrière la maison.

223—Vestibule de la Grande
salle (derrière le rideau).
Avenant et Ludovic
entrent les premiers. Ils
chuchotent.

Ludovic : Nous avons le temps.
La maison sera vide jusqu'à
onze heures.

224—Avenant ouvre grande la
porte entr'ouverte et dit :

Avenant : Entrez sans faire de
bruit.

On voit entrer le drapier
sur la pointe des pieds. Ils
le prennent par la
main et se dirigent vers
l'appareil.

225—The door of the room
which opens into the
background near the
vestibule.

The group of the three
men enter the screen
a little further away.
Silent scene. They have
the Merchant come in
and they bolt the door.

*226—Close-up of Avenant
against the door which cuts
the screen in profile,
like in a theatre, so that
one can also see the
shadow of the close-up
of the draper's head
listening at the side door.
Avenant whispers:

Avenant: Don't move. Listen
quietly so they don't guess
you're here under any
circumstances. Everything
would be lost.

227—In reply the draper
scratches lightly on
the door.

228—The same as 226. The
head in a close-up of
Avenant goes away from
the screen.

The camera pivots and
shows Avenant and

225—La porte de la salle qui
donne sur le fond auprès
du vestibule.

Le groupe des trois
hommes entre dans le
champ, d'un peu loin.
Scène muette. On fait
entrer le Marchand
et on referme la porte au
verrou.

*226—Gros plan d'Avenant
contre la porte qui coupe
l'écran de profil au
milieu comme au théâtre,
de telle sorte qu'on voit
aussi dans l'ombre la
tête gros plan du drapier,
l'oreille collée à la
porte de l'autre côté.
Avenant chuchote :

Avenant : Ne bougez pas.
Ecoutez qu'elles ne devinent
votre présence sous aucun
prétexte. Tout serait perdu.

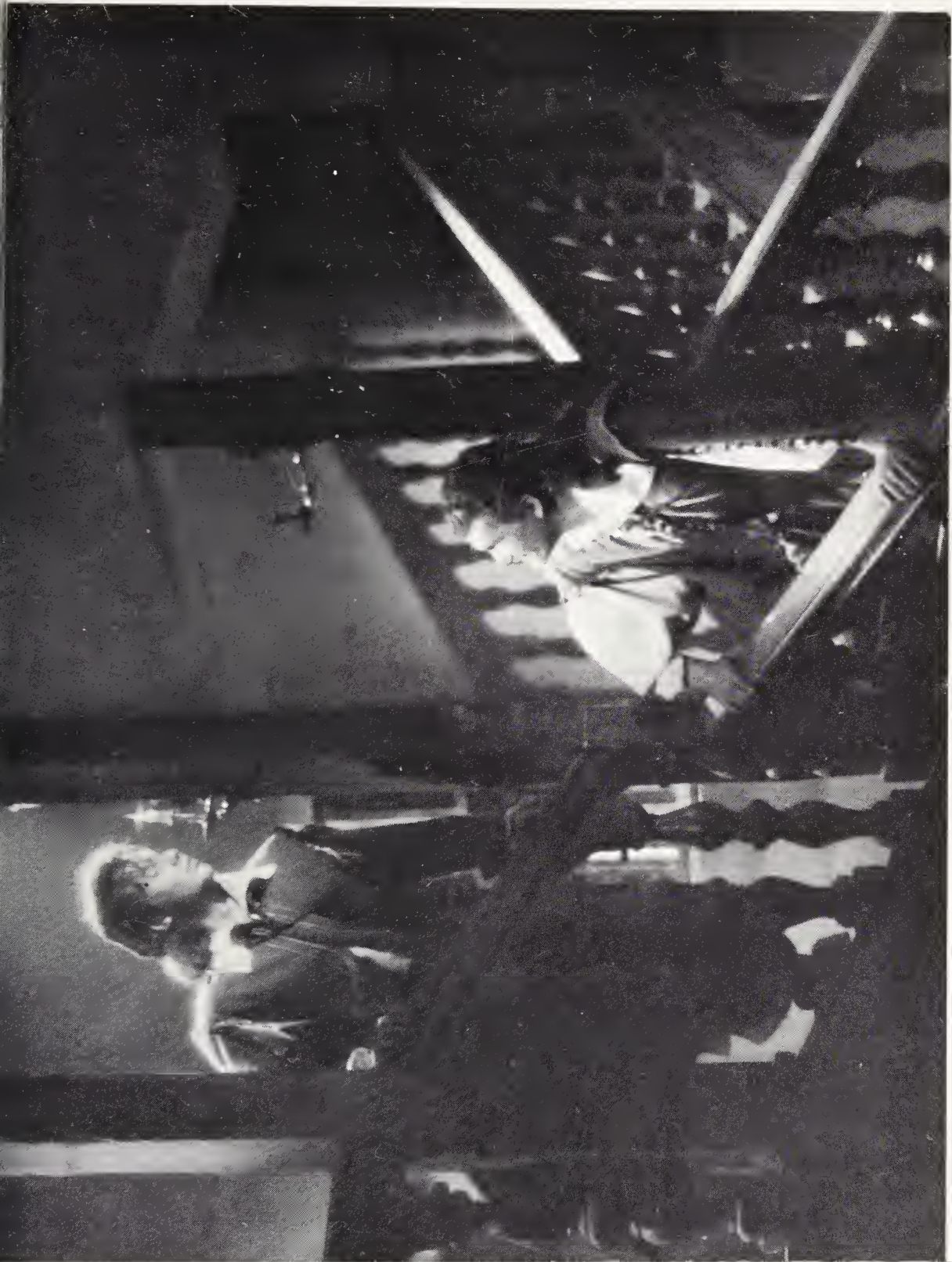
227—Le drapier gratte
légèrement la porte en
manière de réponse.

228—Même que 226. La tête
gros plan d'Avenant sort
du champ.

L'appareil pivote et montre
Avenant et Ludovic qui



Shot 229



Shot 229

Ludovic who are going
away towards the center
of the room.

We see Ludovic climbing
the stairs outside and
calling out very loudly:

Ludovic: Felicie! Adelaide!

We see Avenant coming
back to join him on
tiptoe.

The two boys, close-up, on
the stairs (to imitate the
sisters they make theatrical
faces, one pinching his
nose, the other his throat).
Each time they imitate
the sisters, the real voices
of the two actresses
will be dubbed.

Ludovic (Adelaide's voice):
What's going on?

Avenant: Ludovic and I. Come
on down.

Voice of Felicie: We're coming.

229—Coming down the stairs
and imitating the sisters
grotesquely.

The stairs are seen in a
medium shot, Avenant and
Ludovic imitating the
sisters.

s'éloignent vers le
centre de la pièce.

On voit Ludovic monter
l'escalier extérieur et
appeler très haut :

Ludovic : Félicie ! Adélaïde !

On voit Avenant le
rejoindre sur la pointe des
pieds.

Les deux garçons de près,
sur l'escalier (pour imiter
les soeurs, ils feront les
grimaces que sentira
l'acteur, l'un se pinçant
le nez, l'autre la gorge).
Chaque fois qu'ils
imiteront les soeurs, on
doublera avec la voix
véritable des deux actrices.

Ludovic (voix d'Adélaïde) :
Qu'est-ce que c'est ?

Avenant : Ludovic et moi.
Descendez.

Voix de Félicie : Nous
descendons.

229—Descente de l'escalier en
imitant grotesquement
les soeurs.

On prend l'escalier en plan
moyen, Avenant et Ludo-
vic imitant les soeurs.

Avenant (Felicie's voice): My goodness, why are you making us wait? What's going on?

Ludovic: We had to talk to you when Father wasn't home.

Avenant (voice of Felicie): Ludovic, I refuse to hear what Father can't hear. I'm going back upstairs. Come on, Adelaide.

Avenant (normal voice): Stay here. It's for your Father's sake. Listen to Ludovic.

The camera follows
Ludovic closely towards
the inside of the room.
Ludovic takes a cloth
from the table and drags it
behind him so that it
rustles like a dress.

230—Ludovic kicks the false
train and turns around.

The camera shows
Avenant immediately as
he comes forward in a
medium shot. (Ludovic
turns violently at the kick.)

Ludovic's voice off screen:

Avenant (voix de Félicie) : Mon
Dieu, vous nous faites
languir, qu'est-ce qui se passe ?

Ludovic : Il fallait vous parler
sans que notre père soit
à la maison.

Avenant (voix de Félicie) :
Ludovic, je refuse d'entendre
ce que notre père ne peut
entendre. Je remonte.
Viens, Adélaïde.

Avenant (voix normale) :
Restez. C'est pour le bien de
votre père que je vous
demande d'écouter Ludovic.

L'appareil suit Ludovic de
près en marche vers
l'intérieur de la chambre.
Ludovic aura pris un tapis
de table et le traînera
derrière lui pour faire un
bruit de robe.

230—Ludovic donne un coup
de pied dans sa fausse
traîne et se retourne.

L'appareil montre tout de
suite Avenant qui avance
jusqu'à l'appareil jusqu'au
plan moyen. (C'est-à-dire
avec la violence du coup
de pied qui retourne
Ludovic.)

Voix Off de Ludovic :

Ludovic: Your draper is athirst for your love. You'll have to make up your mind, Felicie. You're too good to allow a man to become a shadow of himself.

231—On Avenant who approaches a container for hot coals and talks to it:

Avenant: Felicie, I know your nobility of soul and I have found out your secret: you love this man.

232—Violent movement of Avenant who goes away toward the door where the draper is hiding and drags the rug which he tears away from Ludovic.

Avenant (Felicie's voice): Well, yes . . .

233—Close-up of the draper in the shadow, listening at the door, at the height of emotion.

Avenant (Felicie's voice, off-camera): Yes . . . I love him and I am forced to be silent. Yes, I love him and I don't want him to know it.

234—The other side of the door, Avenant very close, in the pose of a tragedienne:

Avenant (Felicie's voice): We are ruined, Ludovic, he would think that I was marrying him for his money.

Ludovic : Votre drapier se
dessèche d'amour. Il faut te
décider Félicie. Tu es trop bonne
pour laisser un homme
devenir l'ombre de lui-même.

231—Sur Avenant qui s'ap-
proche d'une bassinoire
et s'adressant à elle

Avenant : Félicie, je connais
votre noblesse d'âme et j'ai
percé votre secret : vous
aimez cet homme.

232—Grand mouvement d'Ave-
nant qui s'éloigne vers la
porte où se cache le dra-
pier, en traînant le tapis
qu'il arrache à Ludovic.

Avenant (voix de Félicie) : Eh
bien oui . . .

233—Le gros plan du drapier
dans l'ombre, l'oreille
collée à la porte, de face,
au comble de l'émotion.

Voix off. d'Avenant (Félicie) :
Eh bien oui . . . je l'aime,
et je suis forcée de me
taire. Oui, je l'aime et je ne
veux pas qu'il le sache.

234—L'autre côté de la porte,
Avenant tout près, dans
une pose de tragédienne :

Avenant (voix de Félicie) :
Nous sommes ruinés
Ludovic, il croirait que je
l'épouse pour son argent.

235—Close-up of the draper,
his eyes looking
heavenward.

Ludovic's voice (off-camera):
Would he?

236—Violent movement of
Avenant taken in the
reverse direction.

The camera follows him.

Avenant (Felicie's voice):
He would believe it, Ludovic,
and I would die of shame.

Do you think that I'd want
him to find me in a torn
dress and in shoes with holes?

Ludovic takes Avenant by
the shoulder and shakes
him as hard as he can.

Ludovic: Felicie! Felicie!

Avenant: Leave me alone,
Ludovic, I have made up
my mind.

237—Ludovic pushes Avenant
back. He knocks over
a chair.

238—Close-up of an anguished
expression on the draper's
face. The noise of some-
thing falling is heard.

239—Seen from above by the
camera, Avenant has gone
over with the chair and
is getting up.

235—Gros plan du drapier, les yeux au ciel.

Voix de Ludovic (off) : Lui !

236—Grand mouvement d'Avenant repris en sens inverse.

L'appareil le suit.

Avenant (voix de Félicie) :
Il le croirait, Ludovic,
et je mourrais de honte.

Supposes-tu que j'accepterais
qu'il me surprenne avec une
robe déchirée et des souliers à
trous ?

Ludovic empoigne Avenant par les épaules et le secoue de toutes ses forces.

Ludovic : Félicie ! Félicie !

Avenant : Laisse-moi
tranquille Ludovic, ma
décision est prise.

237—Ludovic pousse Avenant en arrière. Il bascule une chaise.

238—Tête angoissée du drapier gros plan. On entend le bruit d'une chute.

239—Vu d'en haut par l'appareil Avenant qui a basculé avec la chaise et qui se soulève.

Avenant (Felicie's voice):
Adelaide feels sick! Adelaide,
sweetheart! Adelaide!

240—Close-up of Ludovic.

Ludovic (Adelaide's voice):
Don't touch me. I'll get up
by myself without your help.
I have enough strength to run
away and lock myself up in
my room. I'll witness no more
of this spectacle. Good-bye.

241—View of the top of the
stairs. Ludovic is seen
going towards the stairs
dragging the piece of
cloth. Avenant follows
him running.

Avenant (Felicie's voice,
shouting): Adelaide! My
sweet . . .

242—Close-up of the draper
and the sound of running
in the stairway.

The boys are shouting as
they clatter up the stairs:

Avenant: Don't run away!

Ludovic: Listen to me, Felicie,
I didn't want to hurt you.
Listen to me . . .

243—Return to Avenant who is
in front of the door of the
Merchant's room which
he bangs after yelling:

Avenant: . . . no!

Avenant (voix de Félicie) :
Adélaïde se trouve mal !
Adélaïde ! mon amour !
Adélaïde !

240—Ludovic (gros plan).

Ludovic (Voix d'Adélaïde) :
Ne me touche pas. Je me
relèverai toute seule. J'ai assez
de force pour courir m'enfermer
dans ma chambre et ne plus
assister à une scène
pareille. Adieu.

241—Plan du haut de l'escalier.
On voit Ludovic qui se
sauve vers l'escalier en
traînant son étoffe. Ave-
nant le suit en courant.

Avenant (criant, voix de
Félicie) : Adélaïde !
Ma douce . . .

242—Gros plan du Marchand et
bruit de galopade dans
l'escalier.

On entend pendant la
galopade les garçons crier
avec leur voix :

Avenant : Ne vous sauvez pas !

Ludovic : Ecoute-moi, ma
bonne Félicie, je n'ai pas
voulu te faire de peine.
Ecoute-moi . . .

243—On revient sur Avenant
qui est devant la porte de
la Chambre du Marchand
et qu'il claque après avoir
crié

Avenant : . . . non !



Shot 229



Shot 245

244—The draper from the back,
overcome, delighted, his
hands leaning on the door
in the shadow. The door
opens and reveals quietly:

Avenant and behind him
Ludovic. They free the
draper.

Avenant: Quickly! quickly . . .
We can talk later.

The three men from the
back who are going away
towards the hall. The
draper holds the boys by
the shoulders and walks
close to them.

Ludovic: Let's not get
sentimental.

Fade Out.

The Inn. Night.

245—One sees the draper seated
at a table in front of
Avenant and Ludovic.
The table is covered with
piles of gold. The draper
has just put a handful of
gold on the table.

(First picture, close-up.)

Avenant: It's too much!

Ludovic: She'll be overwhelmed!

The Draper: She'll have to have
new shoes and dresses.

244—Le drapier de dos, consterné, ravi, les mains appuyées contre la porte, dans l'ombre. La porte s'ouvre et découvre doucement :

Avenant et derrière lui
Ludovic. Ils délivrent le
drapier.

Avenant : Vite, vite . . .
venez . . . nous parlerons après.

Les trois hommes de dos
qui s'éloignent vers le
vestibule. Le drapier tient
les garçons par les
épaules et les serre contre
lui.

Ludovic : Ne nous atten-
drons pas.

Fondu.

L'Auberge. Nuit.

245—On voit le drapier attablé
devant Avenant et Ludo-
vic. La table est couverte
de piles d'or. Le drapier
achève de poser une
poignée d'or sur la table.

(Première image, gros
plan.)

Avenant : C'est trop !

Ludovic : Vous la comblez !

Le Drapier : Il lui faut des
souliers et des robes.

Ludovic: We'll be able to
convinee her.

The Draper: Thank you . . .
Thank you! . . .

The boys begin to rifle
through the bags of gold.

Fade Out.

Merchant's Garden.

*246—We see (daylight) the
wash house where Adelaide
is beating the washing.
The draper standing near
the wash house. Felicie
standing in front of him
swings the wet sheet and
hurls it, beside herself
with rage.

Close-up of the draper who
catches the wet sheet
right in his face.

Fade Out.

The Inn.

*247 ⁶³—We see from above
Avenant, Ludovic and

63. This whole episode (247-256) is omitted in the French 35mm version
as well as in the American 35mm version. In fact, this scene has little mean-
ing without 211-246, but the 16mm copy in the United States still retains it!

In the film the following conversation is heard before 248:

How's that?
Yasmina.
I'll double.

Ludovic : Nous saurons la
convaincre.

Le Drapier : Merci . . .
Merci ! . . .

Les garçons commencent
à rafler les sacs d'or.

Fondu.

Jardin Marchand.

*246—On voit (de jour) le lavoir
où Adélaïde frappe le
linge. Le drapier debout
près du lavoir. Félicie
debout devant lui brandit
le linge mouillé et le jette,
ivre de colère.

Gros plan du drapier qui
reçoit le linge mouillé à
la figure.

Fondu.

L'Auberge.

*247⁶³—On voit d'en haut,
Avenant, Ludovic et deux

63. Tout cet épisode (247–256) est coupé dans la version française 35mm
aussi bien que dans la version américaine 35mm. En effet, cette scène n'a pas
beaucoup de signification sans 211–246. Néanmoins, la copie 16mm. aux
Etats-Unis la conserve toujours !

Dans le film on entend la conversation suivante avant 248 :

Plait-il?
Yasmina.
Je double.



Shot 247



Shot 251

two dubious characters
playing cards, with
the bags of gold spread
out in front of them.
The draper enters the
frame.

248—Close-up of the draper or
medium shot. He is
trembling with rage.
He stammers.

The Draper: Dogs! Give me
back my money!

249—Avenant and Ludovic
whose heads appear at
the bottom of the screen,
which had started by
showing, above their
heads, the rest of the room
filled with laughing and
drinking habitués.

Ludovic and Avenant
(together): Just try and take it.

250—The table. The cards.
The gold. The draper's
right hand moving for-
ward to grab the gold.
Ludovic's left hand
gripping this hand and
twisting it.

251—Ludovic's right fist in the
face of the draper, who

I'll double that.
Knight.
Great Sun . . . Oh!
I almost had three aces.
Yes, but you didn't quite make it!
My bet this time.

mauvais sujets qui jouent
aux cartes, les sacs d'or
éparpillés devant eux. Le
drapier entre dans le
champ.

248—Gros plan du drapier ou
plan moyen. Il est secoué
de rage. Il bégaye.

Le Drapier : Canailles !
rendez-moi mon
argent.

249—Avenant et Ludovic qui
se dressent, la tête au bas
de l'écran qui montrait
la salle au-dessus d'eux
avec des rieurs.

Ludovic et Avenant
(ensemble) : Osez le prendre.

250—La table. Les cartes. L'or.
La main droite du drapier
qui s'avance pour saisir
l'or. La main gauche de
Ludovic qui empoigne
cette main et la tord.

251—Le poing droit de Ludovic
qui atteint la figure du

Je contre.
Cavalier.
Grand soleil . . . Ah!
J'ai failli avoir le triangle d'as.
Oui, mais tu ne l'as pas eu.
A moi la mise.

collapses and leaves the
screen, falling backwards.

252—End of the collapse of
the draper who, done in,
falls amid feet and chairs.

253—The draper unconscious
on the ground, the gold
falls from the table.
We see Ludovic's legs
and Avenant's coming on
the screen behind the
outstretched body.

254—Close-up of Ludovic
making a face which reads
"bad show."

Ludovic: What'll we do?

Avenant's Voice (off-camera):
Clear out. There's nobody in
the streets. What time is it?

Ludovic's head as it ducks
out of the bottom of
the frame.

Ludovic: I sold my watch . . .
just a second.

255—The draper on the floor,
down shot. (Part of the
vest rumpled.)

Ludovic's hand comes on
the screen, digs into the
draper's pocket and pulls
out an enormous watch
with a chain, which he
unhooks from the vest.

drapier qui s'écroule et
sort de l'écran en arrière.

252—Fin de l'écroulement du
drapier pris qui tombe
entre des pieds et des
chaises.

253—Le drapier à terre évanoui,
l'or tombe de la table.
On voit les jambes de
Ludovic et d'Avenant qui
entrent dans le champ,
derrière le corps étendu.

254—Gros plan de Ludovic qui
fait la grimace exprimant
« mauvaise histoire. »

Ludovic : Que faire ?

Voix d'Avenant (off) :
Déguerpir. Il n'y a plus personne
dans les rues. Quelle heure
est-il ?

La tête de Ludovic qui
plonge hors cadre en bas.

Ludovic : J'ai vendu ma
montre . . . une minute.

255—Le drapier couché, vu d'en
haut. (Partie du gilet en
désordre.)

La main de Ludovic entre
dans le champ, fouille la
poche du drapier et en tire
une montre énorme et sa
chaîne qu'il décroche du
gilet.

The hand goes up out
of the screen.

End of the movement
(long shot). We see
the group, the table,
Avenant, Ludovic standing
up with the watch in his
hand. He looks at it.

256—Ludovic (medium close
shot) looking at the
watch. He starts the
motion of putting the
draper's watch into his
own pocket.

Ludovic: Ten o'clock.

Beauty's Room.

*257—The motion begins
in close-up on the hand
and the pocket into which
the watch drops, in the
magic mirror, in front of
which leans the Beast,
from behind, hands resting
on the dressing table of
Beauty's room.

The image is obliterated.

The camera pans to the
bed where Beauty lies.

The Beast, seen from
behind, enters the screen
and approaches the bed.

La main remonte. Hors
champ.

Fin du mouvement (ensemble) On voit le groupe,
la table, Avenant, Ludovic
qui remonte avec la
montre en main. Il la
consulte.

256—Ludovic (plan américain)
regardant la montre. Il fait
le mouvement de remettre
la montre du drapier dans
sa propre poche.

Ludovic : Dix heures.

Chambre de Belle.

*257—Le mouvement s'active en
gros plan sur la main et
la poche où pénètre la
montre, dans le miroir
magique, devant lequel
la Bête est penchée, de
dos, les mains appuyées à
la coiffeuse de la chambre
de Belle.

L'image s'efface.

L'appareil panoramique
vers le lit où se trouve
Belle.

La Bête entre dans le
champ de dos et s'approche
du lit.

Beauty's Room. Torches.

Char.: Beauty, Beast.

258—Long shot. In the foreground, Beauty, in profile, lying on her bed, eyes closed.

In the background, the door opens by itself. Then, the Beast enters and crosses in front of the bed.

259—Close-up minus the bed. Part profile, Beauty lying back at the bottom of the screen.

The Beast leans over her in inverted profile.

Beauty keeps her eyes closed.

Beast: Beauty, you are ill?

Beauty: Yes, Beast, I am ill.

Beast: What is it?

Beauty: The mirror⁶⁴ . . .

Beast: I can't stand to see you ill.

64. Instead of the speech, Beauty says in the film: "My father is dying."

Chambre de Belle. Flambeaux.

Pers. : Belle, Bête.

258—Plan d'ensemble. Au premier plan, la Belle, de profil, couchée sur son lit, les yeux fermés.

Au fond, la porte s'ouvre toute seule. Puis, la Bête entre et passe devant le lit.

259—Plan rapproché évitant le lit. Un peu de profil, la Belle à la renverse au bas de l'écran.

La Bête se penche au-dessus d'elle en profil inverse.

Belle garde les yeux fermés.

La Bête : La Belle, vous êtes malade ?

La Belle : Oui, la Bête, je suis malade.

La Bête : Qu'avez-vous ?

La Belle : Le miroir ⁶⁴ . . .

La Bête : Je ne supporte pas de vous voir malade.

64. Au lieu de cette réplique, il y a dans le film : « Mon père est à la mort. »

Beauty: Send me to my father's.

Beast: If I accept, can you swear to me that you will come back in one week to the very day?

Beauty: I swear it.

Beast leaving the screen.

260—Long shot of the bed from the foot.

Beast, on his feet, walks around the bed, takes Beauty by the hand and bids her rise.

Beast: Come, Beauty.

Beast leads Beauty to the window as we follow panning.

When they are at the window:

Beast: Beauty, look out the window.⁶⁵

The camera trucks forward until it frames them from behind in more or less close-up, with part of the dressing table at the edge.

The window opens on the sky. They lean on the balcony railing.

65. In the film the Beast says instead: "Look, Beauty," a line which leads directly into the speech in 263.

La Belle : Envoyez-moi
chez mon père.

La Bête : Si j'accepte,
pouvez-vous me jurer de revenir
dans une semaine, jour
pour jour ?

La Belle : Je vous le jure.

Amorec de sortie de champ
de la Bête.

260—Plan général du lit de
face.

La Bête, debout, tourne
autour du lit, prend Belle
par la main et la fait se
lever.

La Bête : Venez, la Belle

La Bête mène la Belle à
la fenêtre suivie en
panoramique.

Quand ils sont à la
fenêtre :

La Bête : Belle, regardez par
la fenêtre.⁶⁵

L'appareil avance en
travelling jusqu'à les avoir,
de dos, en assez gros plan
avec amorce de la coiffeuse.

La fenêtre s'ouvre sur le
ciel. Ils se penchent sur
le rebord du balcon.

65. Dans le film, cette réplique devient : « Regardez, la Belle, » et précède
immédiatement ce qui est dit en 263.

261—Medium shot of the Beast and Beauty as they lean out taken from the outside of the window (Beast on the left). The image presents a completely different aspect than the preceding shot; that is, that, taken from below, we shed the idea of luxury in favor of a very wild vision of the chateau rising in the air, and Beauty and the Beast seem to lean out into the void.

Very far out over the balustrade, toward the camera. The window must not be in view.

Beauty and the Beast look down, a little to one side.

262—Long shot of the model of Diana's lodge, very far down.

It is a hunting lodge the top of which becomes a sort of palm conservatory or hothouse which shines in the moonlight.

263—Ditto 261.

Beast: You see this lodge. It is called Diana's lodge. It is the only place on the estate

261—Plan moyen de la Bête et la Belle se penchant, pris de l'extérieur de la fenêtre (la Bête à gauche). L'image offre un tout autre aspect que le plan précédent, c'est-à-dire que, pris de dessous, on quitte une idée de luxe pour une vision très sauvage du château s'élevant dans les airs et que Belle et la Bête semblent se pencher dans le vide.

Très en avant de la balustrade, vers l'appareil. Il faut éviter d'apercevoir la fenêtre.

La Belle et la Bête regardent en bas, un peu de côté.

262—Plan d'ensemble de la maquette du pavillon de Diane, très en contre-bas.

C'est un pavillon de chasse dont le haut forme une espèce de palmarium ou de serre qui miroite sous la lune.

263—Idem 261.

La Bête : Vous voyez ce pavillon. On l'appelle le pavillon de Diane. C'est le seul

that no one may enter, nor you, nor I. All I possess, I possess by magic, but my true wealth is in this lodge. It is entered by means of a golden key.

The camera moves in trucking slowly.

Beast: Here it is.

The camera has let the heads slip up, framing only—in close-up—the chest of the Beast and his hand, dangling, like some Bluebeard, the little gold key.

264—Reverse shot down, of Beauty and the Beast, from behind, dangling the key.

Beast: Beauty, I give you the greatest proof of confidence that can be given in this world.

Beauty takes the key.

They start to turn around.

265—Medium shot taken from inside the room. They complete their turn. They come back toward the camera.

Beast: If you don't come back, I shall die.

266—Close-up of Beast.

endroit du domaine où nul
ne peut entrer, ni vous, ni
moi. Tout ce que je possède,
je le possède par magie, mais
dans ce pavillon se trouvent mes
richesses véritables. On y
pénètre avec une elfe
d'or.

L'appareil approche en
lent travelling.

L'appareil a échappé les
têtes et ne cadre, plus
qu'en gros plan, que la
poitrine de la Bête et la
main qui brandit, telle
la Barbe-bleue, la petite
elfe d'or.

La Bête : La voilà.

264—Contre-champ en plongée
de la Belle et de la Bête,
de dos, qui brandit la elfe.

La Bête : Belle, je vous donne
la plus grande preuve de
confiance qui se puisse donner
au monde.

Belle prend la elfe.

Ils amorcent le mouve-
ment de se retourner.

265—Plan moyen pris de l'in-
térieur de la chambre. Fin
de leur mouvement. Ils
se retournent vers l'appareil.

La Bête : Si vous ne revenez
pas, je mourrai.

266—Gros plan de la Bête.

Beast: After my death, you will no longer be in danger and my riches will be yours. Keep⁶⁶ this key, Beauty, I know your soul. This key deposited in your hands will be the pledge of your return.

267—Close-up of Beauty.

Beauty: You mean . . . you are consenting to send me back to my father's?

268—Ditto 266. He lowers his eyes, studying his hands.

Beast: ⁶⁷ You will be there this very night.

269—Medium close shot of Beauty's hands holding the key and of Beast's hands. He removes his gloves as he walks.

Beast (off-camera): ⁶⁸ You need only put this glove on your right hand. It will transport you where you wish to be.

He crosses in front of Beauty, the camera panning after him, and throws the glove off-screen.

270—Flash close-up. The glove comes to rest on the bed.

66. In the film: "take."

67. The film substitutes: "You will be there this very morning. My night is not yours. It is night in my domain; morning in yours."

68. This line is preceded by a line added to the text: "Beauty, a rose which has played its role, my mirror, my golden key, my horse and my glove are the five secrets of my power. I deliver them up to you."

La Bête : Après ma mort,
vous ne risquerez plus rien et
mes richesses seront à vous.
Gardez ⁶⁶ cette clef, la Belle,
je connais votre âme. Cette clef
remise entre vos mains me sera
le gage de votre retour.

267—Gros plan de Belle.

Belle : Vous consentez donc
à m'envoyer chez mon père ?

268—Idem 266. Il baisse les
yeux vers ses mains.

La Bête : ⁶⁷ Vous y serez
cette nuit même.

269—Plan rapproché des mains
de Belle qui tiennent la
clef et des mains de la
Bête qui se dégage en
marchant.

La Bête (off) : ⁶⁸ Il vous
suffira de mettre ce gant à votre
main droite. Il vous
transportera où vous désirez
l'être.

Il passe devant Belle suivi
en panoramique et jette
le gant hors champ.

270—Gros plan flash. Le gant
retombe sur le lit.

66. Dans le film : « Prenez. »

67. Cette réplique est substituée dans le film par : « Vous y serez ce
matin même . . . ma nuit n'est pas la vôtre. Il fait nuit chez moi . . . C'est
le matin chez vous. »

68. Ce passage est précédé dans le film par une réplique évoquée :
« Belle, une rose qui a joué son rôle . . . mon miroir, ma clef d'or, mon
cheval et mon gant sont les cinq secrets de ma puissance. Je vous les livre. »

271—Medium close shot of the door. Beast enters on the screen and turns around to the camera.

Beast: Remember your promise. Farewell, Beauty.

He leaves.

Corridor. Night.

Char.: Beast.

272—Medium close shot of the Beast closing the door. Dolly up to frame the Beast in close-up as he presses his head against the panelling.

Beauty's Room. Night.

Char.: Beauty.

273—Close-up, down, of the glove on the bed. Beauty's left hand moves, takes the glove and puts it on the right, then leaves the screen. The right hand disappears in a fade out.

Corridor and Beauty's Room.⁶⁹ Night.

Char.: Beast.

69. 274–275 omitted in all the versions of the film. This episode resembles the material inserted between 325 and 327.

271—Plan rapproché de la
porte. La Bête entre dans
le champ et se retourne
vers l'appareil.

La Bête : Souvenez-vous
de votre promesse. Adieu,
Belle.^{68a}

Il sort.

Couloir. Nuit.

Pers. : La Bête.

272—Plan rapproché de la Bête
qui ferme la porte. Trav-
elling cadrant en gros plan
la Bête qui colle sa tête
contre le panneau.

Chambre de Belle. Nuit.

Pers. : La Belle.

273—Gros plan plongé du gant
sur le lit. La main gauche
de Belle s'avance prend
le gant et l'enfile sur la
droite, puis sort du champ.
La main droite disparaît
en fondu.

Couloir et Chambre Belle.⁶⁹ Nuit.

Pers. : La Bête.

68a. Dans le film, la Bête dit : « la Belle. »

69. 274–275 sont supprimés dans toutes les versions du film. Cet épisode ressemble à celui intercalé entre 325 et 327.

274—Medium shot of the
Beast against the door.
He opens it gently and
is framed from behind.
In the background, the
bed is empty. The Beast
moves forward.

*275—Long shot taken from
behind the head of the
empty bed. The Beast
looks at the empty bed
and falls forward
unconscious as though
stone dead. The camera
pans down over him
quickly.

Father's Room.

*276—We see the father lying,
eyes closed, hands spread
out on the bed, head
back.

The camera pivots, pans
and settles on the wall
to the right of the bed.

A hand in the Beast's
wide-cuffed glove comes
out of the wall. Beauty's
arm appears, then Beauty,
the right hand moves
further from the wall
(reverse slow speed, taken
horizontally).

277—She stops and looks at
her father. She takes

274—Plan moyen de la Bête contre la porte. Elle l'ouvre doucement et se cadre de dos. Au fond, le lit est vide. La Bête avance.

* 275—Plan d'ensemble pris de derrière le lit vide. La Bête regarde le lit vide et tombe raide, en avant, sans connaissance. L'appareil panoramique rapidement sur elle de haut en bas.

Chambre du Père.

* 276—On voit le père couché les yeux clos, les mains étendues sur le lit, la tête en arrière.

L'appareil pivote, panoramique et va se fixer sur le mur à droite du lit.

Une main gantée du gant crispin de la Bête sort du mur. Le bras de Belle apparaît, puis Belle, la main droite en avant sort de la muraille (ralenti à l'envers, prise à plat).

277—Elle s'arrête et regarde son père. Elle ôte le gant

the glove off and slips it
under her belt. She comes
nearer the bed, kneels
and takes her father's
hand.

278—The Merchant opens his
eyes and sees:

279—Beauty smiling at him.
He raises his head.

Merchant: I'm dreaming!

Beauty: No, Father, you aren't
dreaming. It's Beauty. I'm
talking to you.

280—The Merchant props
himself up and holds out
his arms to her.

Merchant: Here I thought you
were dead and I was dying
because of that. You were able
to just run away?

Beauty: No, Father, the Beast
set me free to come and
see you.

Merchant: You mean . . . this
monster has a *soul*?

Beauty: He suffers, Father.
One half of him is struggling
against the other. He must be
more ruthless to himself than
to others.

Merchant: Beauty, I've seen
him. He has a dreadful face.

et le passe à sa ceinture.
Elle approche du lit,
s'agenouille et prend la
main de son père.

278—Le Marchand ouvre les
yeux et voit :

279—Belle qui regarde en sou-
riant. Il redresse la tête.

280—Le Marchand se redresse
et lui tend les bras.

Le Marchand : Je rêve !

Belle : Non, mon père, vous ne
rêvez pas. C'est Belle qui
vous parle.

Le Marchand : Je te croyais
morte et j'en mourais. Tu
as donc pu prendre la fuite ?

Belle : Non, mon père, la
Bête m'a laissée libre de
venir vous voir.

Le Marchand : Ce monstre
a donc une âme ?

Belle : Il souffre, mon
père. Une moitié de lui est
en lutte contre l'autre. Il doit
être plus cruel pour lui-même
que pour les humains.

Le Marchand : Belle, je l'ai vu.
Sa tête est atroce.

Beauty: At first, he is awfully frightening, Father. But now he makes me want to burst out laughing, sometimes; and then I see his eyes and they are so sad that I turn my own away so as not to cry.

Merchant: Beauty, my little Beauty, don't tell me you consent to live with this monster.

Beauty: I must, Father. Certain forces obey him, other forces command him. If I were to escape, I would be committing both at the same time a crime toward him and toward you.

Merchant: Does he threaten you?

Beauty: He appears to me only at those times when his cruelty is not to be feared. Sometimes he has a regal bearing and sometimes he limps and seems the victim of some infirmity.

Merchant: You find it possible to pity him?

Beauty: I endure his presence

because I would be happy if I came to make him forget his deformity.

Belle : D'abord, il fait bien peur, mon père. Maintenant, il me donne quelquefois l'envie d'éclater de rire, mais alors, je vois ses yeux et ils sont si tristes, que je détourne les miens pour ne pas pleurer.

Le Marchand : Belle, ma petite Belle, ne me dis pas que tu acceptes de vivre avec ce monstre.

Belle : Il le faut, mon père. Certaines forces lui obéissent. Certaines forces le commandent. Si je m'échappais, je commettrais un crime envers lui et envers vous.

Le Marchand : Est-ce qu'il te menace.

Belle : Il ne m'apparaît qu'aux heures où sa cruauté n'est pas à craindre. Parfois, il a une démarche royale, parfois, il boite presque et semble victime de quelque infirmité.

Le Marchand : Tu trouves le moyen de le plaindre ?

Belle : Je supporte sa présence parce que je serais heureuse si j'arrivais à lui faire oublier sa laideur.

Merchant: Beauty . . . Beauty
. . . you will suffer for
being good.

Beauty: Father, this monster
is good.

A tear steals down Beauty's
right cheek, and falls.

281—Dolly up.

The Merchant's hand,
touching the side of his
daughter's head, gathers
in this tear: it is a
diamond.

Merchant: Merciful heavens,
a diamond!

282 ⁷⁰—He looks at Beauty.
We see another diamond
shining on her left cheek.
His hand brushes it, he
plucks it.

Beauty's voice:

Merchant: Another!

That is the proof that the
fairies are his protectors, for I
wept, thinking of him.

Merchant: Perhaps these
diamonds came from the devil?

Beauty: Set your mind at rest,
Father, and hide ⁷¹ them, he
is giving them to you. They'll
give you something to live
on. If you tell my sisters about

70. This action of the Merchant does not appear in the film.

71. In the film: "keep them."

Le Marchand : Belle . . .
Belle . . . il t'en coûtera
d'être bonne . . .

Belle : Mon père, ce monstre
est bon.

Une larme coule sur la
joue droite de Belle et
tombe.

281—Travelling avant.

La main du Marchand
qui tient le cou de sa fille
reçoit cette larme : c'est
un diamant.

Le Marchand : Dieu du ciel
un diamant !

282⁷⁰—Il regarde Belle. On voit
un autre diamant qui brille
sur sa joue gauche. Sa
main l'essuie, le prend.

Voix de Belle :

Le Marchand : Un autre !

C'est la preuve que les
fées le protègent, car j'ai
pleuré en pensant à lui.

Le Marchand : Ces diamants
sont peut-être du diable !

Belle : Rassurez-vous, mon père,
et cachez-les,⁷¹ il vous les
donne. Ils vous feront vivre.
Si vous racontez ce prodige à
mes sœurs, elles vous

70. Ce geste de la part du Marchand ne paraît pas dans le film.

71. Dans le film : « gardez-les. »

this miracle, they'll take these diamonds from you and you'll have nothing.

Orchard. Morning sun.

Char.: Beauty, Felicie, Adelaide, Avenant, Ludovic, The Merchant.

*283—Long shot. In the background, Ludovic appears with two sprinkling cans. The camera follows him in a pan, ending on Felicie, hanging sheets on wires. The sisters are carelessly dressed, with coifs. The sheets are spread out so that their exact disposition with relation to each other can't be ascertained. Felicie is behind the sheet as in a shadow theater, with only her hands appearing on top. She has a stool near her. Behind her, Ludovic is heard filling his sprinkling cans.

Felicie: I prefer sleeping in sheets, not hanging them up. My hands are a perfect sight.⁷²

72. In the film the word "Look!" is added to the speech of Felicie, and then:

Ludovic: Terrible.

prendront ces diamants et il
ne vous en restera rien.

Le Verger. Soleil du matin.

Pers. : Belle, Félicie, Adélaïde, Avenant, Ludovic,
le Marchand.

*283—Plan d'ensemble.

Au fond, Ludovic apparaît
avec deux arrosoirs.

L'appareil le suit en pan-
oramique, arrivant sur
Félicie qui accroche du
linge à des fils tendus. Les
soeurs sont en négligé
avec des coiffes. Les
linges sont dispersés de
façon à ce qu'on ne puisse
pas réperer leurs emplace-
ments respectifs exacts les
uns par rapport aux
autres. Félicie est derrière
le drap en ombre
chinoise, seules ses mains
apparaissent en haut.
Elle a un escabeau près
d'elle. Derrière elle, on
entend Ludovic qui
remplit ses arrosoirs.

Félicie : J'aime mieux coucher
dans le linge que de
l'étendre. J'ai les mains dans
un état.⁷²

72. Dans le film le mot « Regarde ! » est ajouté à la réplique de Félicie,
et puis :

Ludovic : C'est atroce.

284—Reverse medium shot of
Adelaide. We don't see
Avenant.

Adelaide: Look at mine. Like
a cook's! That's what I've
come down to!

285—Ditto 283.

We see Ludovic crossing
with his sprinklers.
Shadow of Felicie. He
appears at the corner of
the sheet and stops.

Shot framing Felicie,
Adelaide and Ludovic.

Ludovic: My beautiful prin-
cesses, when you don't have
a cent . . .

286—Shot of sheet in profile
framing Ludovic speaking
in profile at the right of
the sheet. Felicie in the
beginning is at the left,
but crosses immediately to
the other side of the sheet
(same side as Ludovic
for her reply).

Ludovic: You work ⁷³ . . .

Felicie: You should talk, scum!
Without that furniture deal
we'd still have a servant.

Pan framing an avenue of
sheets, with Avenant

73. In the film, Adelaide adds the insulting sentence: "What a moron!"
The rest of 286 as well as 287-290 is omitted in the 35mm American version.
The reference to the furniture in Felicie's speech suggests that it has been
deliberately cut.

284—Contre-champ plan moyen
d'Adélaïde. On ne voit pas
Avenant.

Adélaïde : Regarde les miennes.
Une cuisinière !
C'est à quoi je suis réduite !

285—Idem 283.

On aperçoit Ludovic qui
passe avec ses arrosoirs.
Ombre de Félicie. Il
débouche au coin du drap
et s'arrête.

Cadrant Félicie, Adélaïde
et Ludovic.

Ludovic : Mes belles
princesses, quand on n'a plus
le sou . . .

286—Plan drap de profil
cadrant Ludovic qui
parle de profil à droite du
drap. Félicie au début
est à gauche mais passe
immédiatement de
l'autre côté du drap
(même côté que Ludovic
pour sa réplique).

Ludovic : On travaille ⁷³ . . .

Félicie : Tu peux parler,
fripouille, sans le coup des
meubles, nous aurions encore
une servante.

Panoramique cadrant une
rue de draps avec

73. Dans le film, Adélaïde ajoute la phrase injurieuse : « Quel crétin ! »
Le reste de 286, aussi bien que 287-290, est omis de la version américaine
35mm. L'allusion aux meubles dans la réplique de Félicie suggère qu'on l'a
coupé.

at the end as he interrupts
his wood-chopping.

Avenant: It's all my fault and
I'll have you notice that I've
volunteered for the work detail.

287—Pan on a second street of
sheets. Adelaide scated
at the end.

Adelaide: When you aren't
drinking and shooting dice.

288—Reverse long shot. Avenant
at the screen's edge. In
the background, Ludovic.

Avenant: How was your father
feeling this morning?

289—

Ludovic: If you think they
care. I'm the one who takes
care of him. He's still very
weak and can't even stand
on his feet.

290—Close-up of Felicie. A
sheet fills the whole
screen. Felicie's head
appears over it. She looks
straight in front of her
and suddenly freezes,
stunned.

Felicie: ⁷⁴ My goodness!

291—Long shot. The outside
steps seen from the
vegetable garden. The
Merchant in his dressing
gown and Beauty in an
elegant dress come down
the steps.

74. Felicie's speech preceded by father's: "Felicie, Adelaide, Ludovic!"
Felicie's "Heavens!" is replaced by "Good grief!"

Avenant au fond qui
s'arrête de fendre du bois.

Avenant : C'est ma faute et je
vous prie de constater que
je paie de ma personne.

287—Panoramique sur 2ème
rue de draps. Adélaïde
assise au fond.

Adélaïde : Quand vous n'êtes
pas en train de boire et de
jouer aux dés.

288—Plan d'ensemble contre-
champ. Avenant en
amorce. Au fond,
Ludovic.

Avenant : Comment allait
votre Père, ce matin ?

289—

Ludovic : Si tu crois qu'elles
s'en occupent. C'est moi qui
le soigne. Il est encore
très faible et ne peut se
tenir debout.

290—Plan rapproche de Félicie.
Un drap remplit tout
l'écran. La tête de
Félicie apparaît au-dessus.
Elle regarde devant elle
et, tout à coup,
s'immobilise,
stupéfaite.

Félicie : ⁷⁴ Mon Dieu !

291—Plan d'ensemble. Le
Perron. Vu du Potager.
Le Marchand en robe de
chambre et la Belle en
robe élégante descendent
les marches.

74. Une réplique du père précède celle de Félicie : « Félicie, Adélaïde, Ludovic ! » Le « Mon Dieu » de Félicie est remplacé par « Ca par exemple ! »



Shot 285



Shot 292

292—Close-up of the sheets.

Felicie's head is still over
the sheet. Beside her, like
a Punch in Punch and
Judy, Adelaide's head
comes up. In back of them,
behind another sheet,
appears Avenant's head. As
for Ludovic, his head
appears abruptly at the
right side of Felicie's
sheet.

Felicie: A lady from Court
and my father on his feet.

Adelaide: And we're not dressed
and our hair is undone.⁷⁵

293—Close-up of Avenant.

Avenant: Why, it's Beauty!

Voices (off): Beauty? What?
That's impossible! Is it true?
etc . . .⁷⁶

*294—Medium pan shot. The
Merchant and Beauty in
profile arriving near the
entrance to the little
courtyard. Beauty is
wearing a sumptuous dress
and a pearl necklace. The

75. Phrase replaced by: "and we don't have our jewelry on."

76. The exact words are: "Beauty? That's impossible! Yes!" A curious
detail has been added in the film; namely, Avenant helping Adelaide down
from the bench:

Adelaide: Oh, you! Let me be.

Avenant: More charming every day!

The *Diary* explains this insertion.

292—Plan rapproché sur les draps. La tête de Félicie est toujours au-dessus du drap. A côté d'elle, surgit comme un guignol la tête d'Adélaïde. Au 2° plan, derrière un autre drap surgit également la tête d'Avenant. Quant à Ludovic, sa tête passe brusquement de côté au bord droit au drap de Félicie.

Félicie : Une dame de la Cour et mon père debout.

Adélaïde : Et nous voilà sans robes et sans coiffures.⁷⁵

293—Gros plan d'Avenant.

Avenant : Mais c'est la Belle !

Voix (off) : Belle ?
Quoi ? C'est impossible !
c'est vrai ? etc . . .⁷⁶

*294—Plan moyen panoramique. Le Marehand et Belle de profil qui arrivent près de l'entrée de la courette. Belle porte une robe somptueuse et un collier de perles. Le

75. Mot remplacé par : « parures. »

76. Les paroles exactes sont : « Belle ? C'est impossible ! Si ! » On a ajouté dans le film un détail curieux ; à savoir, Avenant qui aide Adélaïde à descendre du banc :

Adélaïde : Oh, vous ! Laissez-moi tranquille.

Avenant : De plus en plus charmante.

Le *Journal* explique cette intercalation.

Merchant, whom she is holding up, is beaming.

Ludovic enters back first, up to the torso.

Merchant: Beauty just came into my room and she has cured me.

295—Medium close-up, Ludovic from the front, behind him the sisters and Avenant are running forward.

Ludovic: Where did you come from?

296—Kisses, Ludovic throws his arms around Beauty. Avenant kisses her hand.

297—Reverse medium shot of the Merchant on the left with Beauty supporting him. On the right, Felicie and Adelaide huddled close to each other.

Felicie: What a stunning necklace!

298—Beauty takes off her pearl necklace.

Beauty: Take it, Felicie. On you it will be even more stunning.

*299—Close-up of Beauty's hand as it moves onto the screen holding the pearl necklace, and of Felicie's hand as it moves onto the screen and takes it, then leaves the screen.

Marchand, qu'elle
soutient, est radieux.

Ludovic entre de dos,
allant jusqu'à mi-corps.

Le Marchand : Belle vient
d'entrer dans ma chambre
et elle m'a guéri.

295—Plan américain Ludovic
de face, les soeurs
et Avenant au 2° plan
accourent.

Ludovic : D'où sors-tu ?

296—Embrassades. Ludovic
saute au cou de Belle.
Avenant lui baise la main.

297—Contre-champ, plan moyen
du Marchand à gauche
avec Belle qui le soutient.
A droite, Félicie et
Adélaïde serrées l'une
contre l'autre.

Félicie : Quel collier
magnifique !

298—Belle détache son collier
de perles.

Belle : Prends-le, Félicie. Sur toi,
il sera bien plus magnifique !

*299—Gros plan de la main de
Belle qui s'avance dans le
champ tenant le collier
de perles et de la main
de Félicie qui entre
dans le champ et le prend,
puis sort du champ.

*300—Medium shot of Felicie from the front, her hand off the screen. The necklace has become an old burned rope.

Felicie: ⁷⁷ How horrid!

She steps back, drops the old rope.

Pan to Felicie's feet. The necklace falls onto the screen and onto the ground, it is the pearl necklace. The Merchant's hand picks it up.

301—Close-up of the Merchant's hand. The Merchant stands up with the necklace and gives it back to Beauty.

Merchant: What the Beast has offered you is yours. You can't give it to anyone else.⁷⁸

302—Close-up. The father fastens the necklace to Beauty's neck.

Pan to the sisters as they step back.

Behind them, Avenant and Ludovic. The sisters are horrified. Avenant and

77. Two speeches precede Felicie's in the film:

Avenant: My God!

Adelaide: Quick! Drop it!

78. In the film: "anyone."

*300—Plan moyen de Félicie
de face, la main hors du
champ. Le collier est
devenu une vieille
corde brûlée.

Félicie : ⁷⁷ Quelle horreur !

Elle recule, lâche la
vieille corde.

Panoramique sur les pieds
de Félicie. Le collier
tombe dans le champ par
terre, c'est le collier
de perles. La main du
marchand le ramasse.

301—Gros plan de la main du
Marchand. Le Marchand
se relève avec le
collier et le remet à
Belle.

Le Marchand : Ce que la
Bête t'a offert est à toi.
Tu ne peux le donner à
d'autres.⁷⁸

302—Plan avancé. Le père
attache le collier au
cou de Belle.

Panoramique sur les soeurs
qui reculent.

Derrière elles, Avenant et
Ludovic. Les soeurs sont
horrifiées. Avenant et

77. Deux répliques précèdent celle de Félicie dans le film :

Avenant : Dieu !

Adélaïde : Lâche cela tout de suite !

78. Dans le film : « personne. »



Shot 298



Shot 317

Ludovic look at the necklace timorously. Then Felicie regains her composure. The sisters turn their gaze away from the necklace. They leave the screen. The boys watch them sardonically.

Felicie: Come, Adelaide. Let's get dressed. What must we look like? ⁷⁹

*303—Reverse shot. The Merchant and Beauty. They turn around, watching the sisters retreat. Ludovic [sic] forming a group which goes toward the bench.⁸⁰

Lateral dolly to end in a tight medium shot. The father in the middle of the bench. In the corner, Ludovic on the left, Beauty on the right; behind her, Avenant.

Dolly up and pan by telephoto (chest shot) 75mm or 100mm.

79. Ludovic adds, in the film: "Good-bye, little ones!"

80. The following dialog appears in the film:

Beauty: Who did my laundry?

Avenant: We did!

Beauty: The sheets are hung up all wrong and they're dragging on the ground.

Obviously Ludovic forms a group with Beauty and the Merchant.

Ludovic regardent le
collier avec crainte. Puis
Félicie reprend ses
esprits. Les socurs cessent
de regarder le collier.
Elles sortent du champ.
Les garçons les suivent
ironiquement
des yeux.

Félicie : Viens, Adélaïde. Allons
nous vêtir. De quoi aurions-
nous l'air ? ⁷⁹

*303—Contre-champ. Le
Marchand et Belle. Ils se
retournent regardant
fuir ses soeurs Ludovic
[sic] formant un groupe
qui se dirige vers le banc.⁸⁰
Travelling pour finir en
plan moyen serré.
Le père au milieu du
banc. Dans le coin,
Ludovic à gauche, Belle
à droite ; derrière
elle, Avenant.

Travelling et panoramique
vertical au téli
(P. Poitrine) 75 mm
ou 100 mm.

79. Ludovic ajoute dans le film : « Au revoir mes amusantes petites ! »

80. Le dialogue suivant paraît dans le film :

Belle : Qui a fait ma lessive ?

Avenant : C'est nous !

Belle : Les draps sont mal pendus et traînent par terre.

C'est évident que Ludovic forme ce groupe avec Belle et le Marchand.

Ludovic: So, this Beast was
not a ferocious beast, then?

Beauty: No, Ludovic, he is a
good beast.

Avenant: You're not going to
go back to him?

Beauty: Yes, Avenant, I've
promised, the Beast granted
me freedom for a week and
if I didn't go back, he would
die of grief.

304—Close-up of Avenant.

Camera pans down and
frames Beauty in a
close-up.

Avenant (shouting): You love
him?

Beauty: No, Avenant, I *like*
him. That's not the same
thing.⁸¹

81. In the French 35mm version and in the American 16mm, Felicie says to Adelaide as they leave: "The church court may well be interested in the phenomenon of witchcraft which we just saw." Then Beauty says to her father, who is also about to leave: "Bye-bye." Finally, Ludovic in the film adds: "Let's go to the barn. We have serious things to talk about and they can't hear us . . . Tell us." Number 309 follows this speech. However, the American 35mm version goes directly from 304 to 305 without any of the above speeches. Number 309 is omitted, too, in the American 35mm version. The two chronologies are thus: French 35mm and American 16mm: 304, 309, 305, 306, 308, 310. American 35mm: 304, 305, 306, 308, 310.

Ludovic : Alors, cette
Bête n'était donc pas une
bête féroce ?

Belle : Non, Ludovic, c'est
une bonne bête.

Avenant : Vous n'allez pas
retourner chez elle ?

Belle : Si, Avenant.
J'ai promis, la Bête m'a
laissée libre pour une semaine
et si je ne rentrais pas,
elle en mourrait de douleur.

304—Gros plan d'Avenant.

L'appareil descend
verticalement et cadre
Belle en gros plan.

Avenant (dans un cri) :
Vous l'aimez ?

Belle : Non, Avenant.
Je l'aime bien, ce n'est
pas pareil.⁸¹

81. Dans la version française 35mm et dans l'américaine 16mm, Félicie dit à Adélaïde au moment de leur départ : « Le tribunal de l'église s'intéresserait beaucoup au phénomène de sorcellerie dont nous venons d'être témoins. » Puis Belle dit à son père, qui part lui aussi : « A tout à l'heure. » Finalement le Ludovic du film ajoute : « Allons à la remise. Nous sommes entre gens sérieux et elles ne peuvent pas nous entendre Raconte. » Numéro 309 suit cette réplique. Cependant, la version américaine 35mm passe directement de 304 à 305 sans une seule des répliques ci-dessus, et supprime également le numéro 309. Les deux chronologies sont, par conséquent : Versions française 35mm et américaine 16mm : 304, 309, 305, 306, 308, 310. Version américaine 35mm : 304, 305, 306, 308, 310.

Sisters' Room and Orchard. Day sun.

Char.: Felicie, Adelaide.

Incidentally: Beauty, Merchant, Avenant, Ludovic.

*305—Close-up of Felicie seated
on the bed facing the
window from the corner of
the bed. Adelaide standing
beside her.

Felicie: Can you imagine?

The camera comes up
vertically and frames
Adelaide in a close-up.

Adelaide: It's unbelievable!

*306—Medium shot of the two
sisters separated by the
bedpost. Adelaide sits
down crushed.

Felicie: That little fool is
happier than we are. She's
wealthy. There are a lot of
other husbands that have
beards and horns.

Adelaide: She's bursting with
pride.

Felicie: Calm down. I have
my plan.⁸²

Felicie gets up and leaves
the screen.

307 ⁸³—Medium shot of the
window from a left angle.
The sisters come on the
screen and hide on the

82. In the film the words "my plan" are replaced by "my head on my shoulders."

83. Omitted in all versions of the film.

Chambre des Soeurs et Verger. Jour soleil.

Pers. : Félicie, Adélaïde.

En découverte : Belle, Marchand, Avenant, Ludovic.

*305—Gros plan de Félicie
assise sur le lit face à la
fenêtre à l'angle du
lit. Adélaïde debout à
côté d'elle.

L'appareil monte verti-
calement et cadre
Adélaïde en gros plan.

Félicie : Tu te rends compte ?

Adélaïde : C'est incroyable !

*306—Plan moyen des deux
soeurs séparées par la
colonne du lit. Adélaïde
s'assied accablée.

Félicie : Cette petite sotte est
plus heureuse que nous. Elle
est riche. Il y a bien
d'autres maris qui portent
du poil et des cornes.

Adélaïde : Elle crève d'orgueil.

Félicie : Tranquillise-toi j'ai
mon plan.⁸²

Félicie se lève et sort du
champ.

307 ⁸³—Plan moyen de la
fenêtre de biais à gauche.
Les soeurs entrent dans
le champ et se

82. Dans le film les mots « mon plan » sont remplacés par « ma tête sur les épaules. »

83. Supprimé dans toutes les versions du film.

right and the left
behind the curtain.

Dolly up leaving them
aside and framing a
long shot with
the window.

Beauty, Avenant, Ludovic
and the Merchant who
have left the bench and
started forward.

The Merchant kisses
Beauty and goes away
toward the door opening
on the court.

308—Close-up of Felicie taken
from the outside of
the window.

Felicie: Let's be nice and let
the boys worm it out of her.

Big Room and Orchard. Day sun.

Char.: Beauty, Ludovic, Avenant.

*309 ⁸⁴—Medium shot of the
steps. Beauty sits down
on the steps. The two
boys sit down to her
left and to her right in
profile, turned toward her.
They speak rapidly and
torment her with

84. Omitted only in the American 35mm version.

dissimulent à droite et
à gauche derrière le
rideau.

Travelling avant jusqu'à
les quitter et cadrer
par la fenêtre un
plan d'ensemble.

Belle, Avenant, Ludovic
et le Marchand qui ont
quitté le banc et
s'avancent.

Le Marchand embrasse
Belle et s'en va vers la
porte donnant sur la cour.

308—Gros plan de Félicie pris
à l'extérieur de la fenêtre.

Félicie : Soyons très aimables
et laissons les garçons lui
tirer les vers du nez.

Grande Salle et Verger. Jour soleil.

Pers. : Belle, Ludovic, Avenant.

* 309 ⁸⁴—Plan moyen du perron.
Belle s'assied sur les
marches. Les deux
garçons s'asseyent à sa
droite et à sa gauche
de profil, tournés vers elle.
Ils parlent vite et la
harcèlent de questions.

84. Supprimé seulement dans la version américaine 35mm.

questions. Behind them,
through the open door,
we see the big room.

Beauty: He has entrusted me
with the key to his treasure.
His trust in me is complete. I
am the one who would be the
monster if I didn't come back.

Ludovic: And who are the
servants that wait on you?
Do you have many?

Beauty: Invisible hands serve
me, dress me, do my hair,
open and close doors. I never
see anyone.

Avenant: And this beast speaks
the language of men?

Beauty: Yes, Avenant, he
speaks like you and me.

Ludovic: Does he go on all
fours? And what does he drink?
What does he eat?

Beauty (smiling): Upon
occasion, I give him something
to drink . . . and he won't
eat me.

Beauty gets up, her head
disappears above the
frame, the heads of the
two boys rise toward her.

Derrière eux, par la
porte ouverte, on aperçoit
la grande salle.

Belle : Il m'a confié
la clef de son trésor. Sa
confiance en moi est complète.
C'est moi qui serais le monstre
si je ne revenais pas.

Ludovic : Et quels sont les
domestiques qui te servent ?
En as-tu beaucoup ?

Belle : Ce sont des mains
invisibles qui me servent, qui
m'habillent, qui me coiffent, qui
ouvrent et ferment les
portes. Je ne vois jamais
personne.

Avenant : Et cette bête
parle le langage des
hommes ?

Belle : Oui, Avenant, elle parle
comme vous et moi.

Ludovic : Est-ce qu'elle
marche à quatre pattes ?
Et qu'est-ce qu'elle boit ?
Qu'est-ce qu'elle mange ?

Belle (souriant) : Il
m'arrive de lui donner à boire
. . . et elle ne me mangera
pas.

Belle se lève, sa tête
disparaît du cadre,
les têtes des deux garçons
se lèvent vers elle.

The Tavern. Evening.

Char.: Avenant, Ludovic, customers, waitresses.

310—Smoke. Avenant and
Ludovic seated across
from each other at a table.
Medium shot. Ludovic
takes out a coin and
places it on the table.

Avenant: Let's see your fortune.

Ludovic: There it is, it's
terrific, isn't it?

Avenant: We've got to act.
Listen. I've decided on
something.

Ludovic: Nothing more to
be done.

Avenant: Ludovic, the idea of
seeing Beauty return tomorrow
to that beast is intolerable.
We've got to kill the beast.

Ludovic: And take his riches;
but do you realize what magic
power is.

Avenant: I don't believe in
magic powers. The monster
lulls Beauty to sleep and makes
her see what he pleases.

Ludovic: I'm scared.

La Taverne. Soir.

Pers. : Avenant, Ludovic, clients, servantes.

310—Fumée. Avenant et
Ludovic attablés l'un en
face de l'autre.
Plan moyen. Ludovic sort
une pièce et la pose sur
la table.

Avenant : Montre ta fortune ?

Ludovic : Voilà, c'est
effrayant !

Avenant : Il faut agir.
Approche. J'ai décidé quelque
chose.

Ludovic : Plus rien à faire.

Avenant : Ludovic, l'idée
de voir Belle retourner demain
chez cette bête est intolérable.
Nous devons tuer la bête.

Ludovic : Et prendre ses
richesses ; mais tu sais ce que
c'est qu'une puissance
magique ?

Avenant : Je ne crois pas aux
puissances magiques.
Le monstre endort la Belle et
lui fait voir ce qu'il
veut . . .

Ludovic : J'ai peur.

Avenant: If it's a matter of releasing Beauty, I fear no power in the world. And ⁸⁵ we no longer have any choice. Don't be ridiculous. Flatter your sisters. If they find it in their interest, they will keep Beauty from leaving. Talk up the fortune.

Ludovic: And by what miracle will you get to the Beast's?

Avenant: I'll question Beauty and pry her secret from her.

Merchant's Stable. Evening.

Char.: Felicie, Adelaide.

*311—Medium shot. The sisters take down a bunch of onions.

Felicie: We'll rub our eyes and cry.

Adelaide: She'll smell the vile smell. All of Ludovic's ideas are grotesque.

Felicie: That crumb-scullion is too stupid to notice it. Ludovic's

85. In the film: "and then we"

Avenant : S'il s'agit de
délivrer la Belle, moi je n'ai
peur d'aucune puissance au
monde. Et nous ⁸⁵ n'avons
plus le choix.

Ne sois pas ridicule et flatte tes
soeurs ; si elles y trouvent leur
intérêt, elles empêcheront
Belle de partir. Fais-leur
miroiter les richesses.

Ludovic : Et par quel
miracle te rendras-tu chez la
Bête ?

Avenant : J'interrogerai
la Belle et lui arracherai
son secret.

L'Ecurie du Marchand. Soir.

Pers. : Félicie, Adélaïde.

*311—Plan moyen. Les
soeurs décrochent une
botte d'oignons.

Félicie : Nous nous
frotterons les yeux et nous
pleurerons.

Adélaïde : Elle sentira cette
ignoble odeur. Toutes les idées
de Ludovic sont grotesques.

Félicie : La mie-souillon est
trop stupide pour s'en

85. Dans le film : « Et puis nous »

idea isn't so dumb. Let me handle things.⁸⁶

Beauty's Room. Night.

Char.: Beauty, Merchant, Felicie, Adelaide.

312 ⁸⁷—Long shot taken from the middle of the room with the corner of the bed as axis. Beauty, in profile, is sitting on the bed. The Merchant is standing in front of her. She holds her hands out to him and he helps her up and draws her to him saying:

Merchant: Beauty, tomorrow is the last day.

313—Medium shot of both. Continuing movement of Beauty as she snuggles against her father's chest.

Beauty: Father, don't rob me of my courage.

The Merchant, upset, kisses her hair. Then he tears himself away from her, pushing her out of the frame to the left, and leaves through the hall door. Pan to the door opening on the big

86. In the film Felicie adds: "Charming! Well? Go on, go on!"

87. 312-313 omitted in all versions of the film.

apercevoir. L'idée de Ludovic
n'est pas si sotté.
Laisse-moi faire.⁸⁶

Chambre de Belle. Nuit.

Pers. : Belle, le Marchand, Félicie, Adélaïde.

312 ⁸⁷—Plan d'ensemble pris du
milieu de la chambre
dans l'axe de l'angle du
lit. Belle, de profil, est
assise sur le lit.
Le Marchand est debout
devant elle. Elle lui tend
les mains et il la relève
et l'amène contre sa
poitrine en disant

Le Marchand : Belle,
c'est demain le dernier jour.

313—Plan moyen des deux.
Raccord dans le
mouvement de Belle qui
se blottit contre la
poitrine de son père.

Belle : Mon père, ne
m'enlevez pas mon courage.

Le Marchand lui
embrasse les cheveux,
bouleversé. Puis il
s'arrache à elle en la
repoussant hors du champ
à gauche et sort par la
porte donnant sur le
couloir. Panoramique sur

86. Réplique ajoutée dans le film : « Charmant ! Eh bien ? Allons, allons ! »

87. 312-313 supprimés dans toutes les versions du film.

room. The door opens and
the sisters burst in.

314—Long shot taken from
behind the bed. In the
foreground, Beauty is
sitting, seen from the rear.
The sisters, in tears,
rush toward her, take up
position on either side
of her in profile, and put
their arms around her.
Felicie to the left,
Adelaide to the right.

Felicie: Beauty, you can't leave
us, you can't go back.

Adelaide: Beauty, stay with us.

Felicie: We know we've often
been unkind to you, but now
that we are about to lose you,
we understand how much we
love you!

315—Reverse shot close-up
framing the three sisters.

Adelaide on the left,
Felicie on the right.

Beauty: You're crying?

Felicie: If this Beast loves you,
he won't hold it against you
if you stay a little longer.

la porte donnant sur la
grande salle.
La porte s'ouvre et les
soeurs entrent en
rafale.

314—Plan d'ensemble pris de
derrière le lit. Au
premier plan, Belle est
assise de dos. Les soeurs
en larmes se précipitent
vers elle, se placent
des deux côtés d'elle de
profil, et l'enlacent.
Félicie à gauche,
Adélaïde à droite.

Félicie : Belle, tu ne peux pas
nous quitter, tu ne peux
pas repartir.

Adélaïde : Belle, reste
avec nous.

Félicie : Nous avons été
souvent bien injustes,
mais à la minute de te perdre,
nous venons de comprendre
comme nous t'aimons !

315—Contre-champ plan
rapproché cadrant les trois
soeurs.

Adélaïde à gauche,
Félicie à droite.

Belle : Vous pleurez ?

Félicie : Si cette Bête
t'aime, elle ne t'en voudra pas
de prolonger ton séjour.

Adelaide: Stay one more week.

Beauty: I couldn't possibly.

Felicie: You want to kill your father and your sisters with grief? Stay ⁸⁸ . . . stay on . . . Beauty!

She kisses her.

Beauty: I can't.

Felicie: Don't be mean. Stay with us.

Dolly shot close-up framing Beauty and Adelaide who sobs on Beauty's shoulder. Beauty extricates herself and takes Adelaide's face in her hands.

Beauty: Adelaide . . . Adelaide!
My little sister . . .

The profile of Felicie enters the frame at the right.

Felicie: Adelaide was just saying to me: now that I've discovered Beauty I'll die if she leaves us.

Beauty: Don't sway me . . .

Adelaide (sobbing): Beauty!

88. Instead of "Stay . . . stay on," this speech in the film becomes: "Beauty, stay! Stay, Beauty! Stay with us!"

Adélaïde : Reste une semaine de plus.

Belle : C'est impossible !

Félicie : Tu veux donc tuer de chagrin ton père et tes soeurs ? Reste ⁸⁸ . . . Reste encore . . . Belle !

Elle l'embrasse.

Belle : Je ne peux pas.

Félicie : Ne sois pas méchante. Reste avec nous.

Travelling cadrant en gros plan Belle et Adélaïde qui sanglote sur l'épaule de Belle. Belle se dégage et prend le visage d'Adélaïde dans ses mains.

Belle : Adélaïde . . .
Adélaïde ! ma petite
sœur . . .

Le profil de Félicie entre dans le plan à droite.

Félicie : Adélaïde me disait : je découvre notre Belle et je mourrai si elle nous quitte.

Belle : Ne me tentez pas . . .

Adélaïde (qui sanglote) :
Belle !

88. Au lieu de « Reste . . . Reste encore, » cette réplique dans le film devient : « Belle, reste ! Reste, Belle ! Reste avec nous ! »

Felicie: Don't abandon us tomorrow. You can explain to the Beast that it's all your sisters' fault.

Dolly shot leaving Beauty alone in close-up. Her face is in tears.

Beauty: I didn't know that you loved me so.

316—Long shot taken from the door of the hall. In the foreground, the night table with books, candelabrum, the Beast's glove and the golden key. In the background, Felicie reaches her hand out for the key.

317—Close-up down toward the night table. Felicie's hand enters the screen, takes the golden key and followed by a pan, slips it into a pocket in her dress.

Felicie's voice (off-camera):
Beauty, you're an angel.

318—Long shot of the bed and the sisters, taken from the door to the big room. The sisters hug and kiss Beauty. Then they come toward the camera.⁸⁹ Beauty remains motionless, sitting on the edge of the bed.

89. In the film there is a speech here:

Adelaide: We're so happy!

Félicie : Ne nous abandonne
pas demain. Tu expliqueras
à la Bête que c'est la faute de
tes soeurs.

Travelling isolant Belle
en gros plan. Son visage
est en larmes.

Belle : Je ne savais pas que
vous m'aimiez tant.

316—Plan d'ensemble pris de
la porte du couloir.
Au 1er plan la table de
nuit où sont des livres,
des candélabres, le gant de
la Bête et la clef
d'or. Au 2ème plan,
Félicie tend la main vers
la clef.

317—Gros plan plongé face de
la table de nuit. La
main de Félicie entre dans
le champ, prend la clef
d'or et, suivie en
panoramique, la glisse dans
une poche de sa robe.

Voix de Félicie (off) : Belle,
tu es un ange.

318—Plan d'ensemble du lit
et des soeurs, pris de
la porte de la grande
salle. Les soeurs
couvrent Belle de caresses.
Puis elles avancent
vers l'appareil.⁸⁹ Belle
reste immobile,
assise au bord du lit.

89. Dans le film il y a une réplique :

Adélaïde : Nous sommes contentes !

Big Room. Night.

Char.: Beauty, Felicie, Adelaide.

*319—Long shot from door to Beauty's room. The door opens. We see Beauty in the background. The sisters leave, throwing her kisses as they go.

Felicie: We're so happy!
So happy!

The door closes.

Dolly up framing Felicie and Adelaide in a medium shot. With their ears glued to the door, they whisper.

Adelaide: She's crying!

Felicie: She'll stay and we'll divide up the treasure.

Adelaide: Let's get washed up; you smell!

They leave the door and come upon Ludovic, who has been waiting for them on the landing of the stairs.

Ludovic: So?

Felicie: So what?

Ludovic: She's staying?

Felicie: She's staying.

Grande Salle. Nuit.

Pers. : Belle, Félicie, Adélaïde.

*319—Plan d'ensemble de la
porte de Belle. La
porte s'ouvre. On voit
Belle au fond. Les
sœurs sortent en lui
envoyant des baisers.

Félicie : Nous sommes
contentes ! contentes !

La porte se referme.

Travelling avant cadrant
plan moyen Félicie et
Adélaïde. L'oreille
collée contre la porte.
Elles chuchotent.

Adélaïde : Elle pleure !

Félicie : Elle restera et nous
partagerons les trésors.

Adélaïde : Allons nous laver, tu
empestes !

Elles quittent la porte et
rencontrent sur le
palier Ludovic qui
attendait.

Ludovic : Alors ?

Félicie : Alors, quoi ?

Ludovic : Elle reste ?

Félicie : Elle reste.

Ludovic: And the key, did you get it?

Felice: Look!

She takes out the key.

Ludovic: Give it.

Felicie: What do you take me for?

Adelaide: God knows what you'd do with it. It's gold.

Ludovic: Stupid idiot!

Felicie: Not that again. I'll hand over⁹⁰ the key to Avenant if he decides to go.

Ludovic:⁹¹ You're fantastic. That's girls for you. Go how? Go where?

Felicie: Avenant will have to figure that out.

And the two sisters leave.

Merchant's Room. Day sun.

Char.: Beauty, The Merchant, Felicie, Adelaide.

*320—Long shot taken from the end of the table.
The Merchant faces

90. In the film: "give."

91. In the film Ludovic says: "That's women for you. You're fantastic. Leave how? Where to?"

Ludovic : Et la clé, tu l'as ?

Elle sort la clé.

Félicie : Regarde !

Ludovic : Donne.

Félicie : Pour qui me
prends-tu ?

Adélaïde : Dieu sait
l'usage que tu en ferais.
Elle est en or.

Ludovic : Pauvre idiote !

Félicie : Ne recommencez pas.
Je remettrai⁹⁰ cette clé à
Avenant s'il se décide
à partir.

Ludovic :⁹¹ Vous êtes
fantastiques. Voilà bien les
filles. Partir comment ? Partir
pour où ?

Félicie : Qu'Avenant se
débrouille.

Et les deux soeurs sortent.

Salle du Marchand. Jour soleil.

Pers. : Belle, le Marchand, Félicie, Adélaïde.

*320—Plan d'ensemble pris du
bout de la table.
Le Marchand de face,

89. Dans le film : « donnerai. »

91. Dans le film Ludovic dit : « Voilà bien les femmes. Vous êtes
fantastiques. Partir comment ? Partir pour où ? »

the camera, Felicie to the left, Adelaide to the right. Beauty, wearing her dress from the beginning of the film, waits on table. She is between Felicie and the Merchant and is serving Felicie.

Merchant: Beauty, you seem very sad.

Beauty: No, Father.

Felicie: She is sad about giving up her wealth, and our mediocrity disgusts her.

Merchant: Felicie! Felicie!

Adelaide: The Beast must have had charm that we don't.

Felicie: Mademoiselle feels ⁹² that it is no longer her station to wait on table.

321—Close-up of Beauty, her expression pained. She sets the platter on the table and rushes out into the small corridor seen behind her.

Merchant (off-camera): Beauty! Beauty!

322 ⁹³—Close-up of Felicie from the Merchant's place.

92. In the film: "Mademoiselle doubtless feels"

93. 322-323 omitted in the film.

Félicie à gauche,
Adélaïde à droite. Belle
ayant mis sa robe du
début les sert à table. Elle
est entre Félicie
et le Marchand et
sert Félicie.

Le Marchand : Belle, tu as l'air
toute triste.

Belle : Non, mon père.

Félicie : Elle regrette son luxe,
et notre médiocrité la
dégoûte.

Le Marchand : Félicie !
Félicie !

Adélaïde : La Bête devait
avoir des charmes que
nous ne possédons pas.

Félicie : Mademoiselle estime ⁹²
qu'il n'est plus de son rang de
servir à table.

321—Gros plan de Belle, le
visage crispé. Elle pose le
plat sur la table et
se sauve dans le petit
couloir qu'on
aperçoit derrière elle.

Le Marchand (off) : Belle !
Belle !

322 ⁹³—Gros plan de Félicie de
la place du Marchand.

92. Dans le film : « Mademoiselle estime sans doute . . . »

93. 322–323 omis dans le film.



Shot 325



Shot 325

Felicie: An extra week at her father's is much too much for this fine princess. She's wasting away.

323—Close-up of Merchant from the front. He has tears in his eyes and puts his hand to his chest.

Merchant: My daughters, you will be happy only when I am dead.

Orchard. Day.

Char.: Avenant, Beauty.

*324—Long shot. Beauty is sitting in a corner crying.

Avenant comes up behind Beauty and touches her shoulder. Beauty starts.

Avenant: What have they done to you now?

Silence.

325—Chest shot of Avenant with 75mm.

Avenant: Your sisters?

Silence.

Avenant: They haven't taken very long.

Silence.

Félicie : Une semaine de plus chez son père est beaucoup trop pour cette grande princesse. Elle dépérit.

323—Gros plan du Marchand de face. Il a les larmes aux yeux et presse sa main contre sa poitrine.

Le Marchand : Mes filles, vous ne serez contentes que quand je serai mort.

Verger. Jour.

Pers. : Avenant, Belle.

*324—Plan ensemble. Belle est assise dans un coin et pleure.

Avenant arrive derrière Belle et lui touche les épaules.
Belle sursaute.

Avenant : Qu'est-ce qu'on vous a encore fait ?

Silence.

325—Plan poitrine sur Avenant au 75mm.

Avenant : Ce sont vos sœurs ?

Silence.

Avenant : Elles n'ont pas été longues.

Silence.

Avenant: What a mess! . . .

Silence.

Avenant: Beauty, listen to me,
don't cry anymore. You've got
to wake up from this nightmare
. . . I've got to take you away.
I know what you think. I'm
a good-for-nothing! With you
though, I'll work. We'll leave
the city and the taverns.
Answer. What's the matter? I
see, it's the Beast. Tell me the
secret which lets you meet
him. I'll go and kill him.

Silence.

Avenant: You're not answering,
I thought so. The Beast is
casting some spell over you.
And then I know your heart.
You couldn't wish him ill
anyway.

Pan to Beauty.

Well, Beauty, let me tell you
something. This monster is not
suffering. If he suffered as I
suffer, he would steal here to
meet you and he would force
you to follow him. Rest assured,
Beauty, he has forgotten you . . .

Beauty rushes away.

Avenant : Quelle misère ! . . .

Silence.

Avenant : Belle, écoutez-moi,
ne pleurcz plus. Il faut
que je vous réveille de ce
cauchemar . . . Il faut que je
vous emporte. Je sais à quoi
vous pensez, je suis un
chenapan ! Auprès de vous,
je travaillerai. Nous quitterons la
ville et les tavernes. Répondez.
Qu'avez-vous ? Je vois,
c'est la Bête. Dites-moi le secret
qui vous permet de la
rejoindre. J'irai et je la tuerai.

Silence.

Avenant : Vous ne répondez
pas, je m'en doutais.
La Bête exerce sur vous
quelque charme. Du moins
votre coeur que je connais ne
peut se résoudre à lui vouloir
du mal.

Panoramique sur Belle.

Eh bien, Belle, laissez-moi
vous le dire. Ce monstre
ne souffre pas, s'il souffrait
comme je souffre, il volerait à
votre rencontre et il vous
obligerait à le suivre.
Rassurez-vous, Belle, il vous
a oubliée . . .

Belle se sauve. Avenant

Avenant closes his eyes
in anguish.

Fade Out.⁹⁴

Sisters' Room. Day sun.

Char.: Beauty, Felicie, Adelaide.

*326 ⁹⁵—Close-up of Felicie,
seated next to the window
with the door behind
her. She is in a white
dressing gown. Beauty's
hands fix her hair.

Felicie: Ouch! Hey! . . .
I tell you you're pulling my
hair on purpose. You're as
clumsy as an ox, and mean.
Since you're so badly off here
why not go back to the Beast?

We see Adelaide leaving
by the door in the back-
ground. The camera
comes up and frames
Beauty dressed as a maid.

Beauty (closing her eyes in
distress): I don't dare, now.

94. Between 325 and 327 Cocteau has inserted a scene where the Beast, distressed, prowls alone in Beauty's room. He strokes a chair, touches a chest. He taps his breast distraught and benumbed. He approaches the mirror, passes on, looks out of the window and finally goes to the empty bed, takes the fur quilt and strokes it sensuously. See also 274.

95. 326 omitted in all versions of the film.

ferme les yeux
douloureusement.

Fondu.⁹⁴

Chambre des Soeurs. Jour soleil.

Pers. : Belle, Félicie, Adélaïde.

*326⁹⁵—Gros plan de Félicie,
assise près de la fenêtre
avec la porte derrière
elle. Elle est en
peignoir blanc. Les mains
de Belle la coiffent.

Félicie : Aie, Aie . . .
je répète que tu me tires
les cheveux exprès. Maladroite
et mauvaise comme une teigne.
Puis-que tu te trouves si
mal ici, pourquoi ne
retournes-tu pas chez
la Bête ?

On aperçoit Adélaïde qui
sort par la porte du
fond. L'appareil monte
et cadre Belle
habillée en servante.

Belle (fermant les yeux avec
souffrance) : Je n'ose plus.

94. Entre 325 et 327 Cocteau a intercalé une scène où la Bête angoissée rôde seule dans la chambre de Belle. Elle caresse une chaise, une caisse. Elle tapote sa poitrine d'un geste à la fois éperdu et transi. Elle s'approche du miroir, passe devant, regarde par la fenêtre et puis, finalement, va au lit vide, prend la fourrure et la caresse voluptueusement. Voir aussi 274.

95. 326 supprimé dans toutes les versions du film.

Stairway. Day sun.

Char.: Avenant, Adelaide.

327—Long down shot of the stairway. Avenant at the bottom of the picture goes up the stairs. Adelaide enters on the screen and goes down the stairs. When she passes Avenant, she turns around towards him, almost facing the camera. She whispers in his ear.

Adelaide: We meet tonight in the stable. Contact Ludovic.

Then she goes on down and Avenant leaves the screen.

Fade Out.

Departure of Avenant and Ludovic. Night moon. Stable barnyard.

Char.: Adelaide, Felicie, Avenant, Ludovic, Le Magnifique.

*328—Medium shot. Avenant and Ludovic are huddled against the cart. Felicie appears.

Felicie: Come in quickly. Here, we don't risk being discovered.

The boys cross in front of the camera toward the door of the stable.

Escalier. Jour soleil.

Pers. : Avenant, Adélaïde.

327—Plan d'ensemble de
l'escalier en plongée.
Avenant au bas de l'image
monte l'escalier. Adélaïde
entre dans le champ et
descend l'escalier.
Lorsqu'elle croise Avenant,
elle se retourne vers lui,
presque face à l'appareil.
Elle lui murmure à
l'oreille.

Adélaïde : Rendez-vous
ce soir dans l'écurie.
Prévenez Ludovic.

Puis elle descend et
Avenant sort du champ.

Fondu.

Départ d'Avenant et Ludovic. Nuit lune. Cour écurie.

Pers. : Adélaïde, Félicie, Avenant, Ludovic, Le Magnifique.

*328—Plan moyen. Avenant et
Ludovic sont blottis
contre la charette.
Félicie apparaît.

Félicie : Entrez vite. Ici, on ne
risque pas d'être découverts.

Les garçons passent
devant l'appareil vers la
porte de l'écurie.

329 ⁹⁶—Long shot inside of
the stable, taken from
the saddle room. The
two boys enter quietly
and close the door
behind them. In this
movement the camera
dollies up to frame them
in a medium shot as
they place their crossbows
on a bench by
the window.

330—Medium shot of Felicie
taken from the saddle
room side. Felicie and
Adelaide against the bale
of the last stall. The
upper part of their bodies
appear like Punch and
Judy puppets behind
the bale.

Felicie: Well?

The boys enter the screen.

Avenant: My mind is made up.
I'm not turning back now.

331—Medium shot of the four.
Facing the stall. The
two boys and the two
girls are in front of
the feeding crib filled
with straw.

Ludovic: All that's very fine,
but how are we going to get
to the Beast's?

96. 329 omitted in all versions of the film.

329 ⁹⁶—Plan ensemble
intérieur de l'écurie, pris
de la sellerie. Les deux
garçons entrent
doucelement et referment la
porte derrière eux.
Dans le mouvement,
l'appareil avance en
travelling pour les cadrer
en plan moyen qui
posent leurs arbalètes sur
un établi près de la
fenêtre.

330—Plan moyen de Félicie,
pris depuis le côté sellerie.
Félicie et Adélaïde
contre le bat-flanc du
dernier box. Le haut de
leurs corps apparaît comme
des guignols derrière
le bat-flanc.

Félicie : Alors ?

Les garçons entrent dans
le champ.

Avenant : Ma décision
est prise. Je ne reculerai plus.

331—Plan moyen des 4. Face
au box. Les deux
garçons et les deux
filles sont devant la
mangeoire remplie de
paille.

Ludovic : Tout cela est fort
beau, mais comment irons-
nous chez la Bête ?

96. 329 supprimé dans toutes les versions du film.

Felicie: You haven't been able to find out how Beauty travels.

Avenant: Beauty says what the Beast has her say. We know the tiniest details of the estate, but she keeps mum about that.

Felicie: I'll make her tell or else . . . I'll torture her until she talks . . .

332—Close-up of Avenant.

Avenant: If you torture her don't count on me.

Noise of horses' hoofs.

Avenant cocks his ear and turns his head toward the door.

Avenant: What's that?

333—Long shot taken from the rear of the stall (camera at the feeding crib). In the foreground, the four heads turned towards the door which is in the background.

Avenant: I'm going to see.

He goes toward the door and puts his knee to the ground.

334—Medium shot of Avenant as he completes his kneeling movement and gently

Félicie : Vous n'avez pas pu apprendre comment Belle voyage.

Avenant : La Belle dit ce que la Bête lui fait dire. Nous connaissons les moindres détails du domaine, mais elle reste muette là-dessus.

Félicie : Au diable si je ne lui fais pas dire . . . Je la tourmenterai jusqu'à ce qu'elle parle . . .

332—Gros plan d'Avenant.

Avenant : Si vous la tourmentez, ne comptez plus sur moi.

Bruits de sabots d'un cheval.

Avenant dresse l'oreille et tourne la tête vers la porte.

Avenant : Qu'est-ce que c'est ?

333—Plan d'ensemble pris du fond du box (l'appareil à la place de la mangeoire). Au 1er plan, les 4 têtes tournées vers la porte qui est au fond.

Avenant : Je vais voir.

Il va vers la porte et s'agenouille.

334—Plan moyen d'Avenant qui achève de s'agenouiller et entr'ouvre

opens bottom half a bit
with circumspection.

335—Close-up of Avenant
taken from the barnyard.
Through the opening of
the bottom half of the
door (now ajar) Avenant's
face appears. His expres-
sion is one of stupefaction.

*336—Long shot. Courtyard,
gate.

The gate opens by itself
and lets Le Magnifique
pass through and enter
the barnyard. To his
empty saddle is attached
a sack. The white horse
gleams in the moonlight.

Le Magnifique stops.
The gate closes by itself.

337—Ditto 334.

Avenant turns around
to the group.

Avenant: ⁹⁷ Le Magnifique. He
came into the courtyard by
himself.

*338—Reverse medium shot of
the two sisters in
the shadows.

97. All this speech replaced by: "A white horse, all alone. A white horse,
all by himself. It's Magnifique, I'm sure. He's kicked over the fence. He's
gotten into the yard."

doucement le battant
du bas avec précautions.

335—Gros plan d'Avenant pris
de la cour. Par
l'ouverture du battant qui
s'entrebaille, le visage
d'Avenant apparaît.
Son expression est
la stupeur.

*336—Plan d'ensemble. Cour,
grille.

La grille s'ouvre toute
seule et livre passage
au Magnifique qui
entre dans le cour. A sa
selle vide est accroché
un sac. Le cheval blanc
étincelle au clair de lune.

Le Magnifique s'arrête.
La grille se referme
toute seule.

337—Idem 334.

Avenant se retourne vers
le groupe.

Avenant : ⁹⁷ Le Magnifique.
Il est entré seul dans la cour.

*338—Contre-champ plan moyen
des deux soeurs dans
la pénombre.

97. Toute cette réplique remplacée par : « Un cheval blanc, tout seul. C'est le Magnifique, j'en suis sûr. Il a rué la barrière. Il est entré dans la cour. »



Shot 339



Shot 354

Felicie: Heaven has sent him.

Dolly to side to frame
Ludovic in a medium shot.

Ludovic: *Hell* has . . .

He crosses himself.
Slow dolly to the side
in the opposite direction
to frame the sisters again.

Adelaide: I'm afraid . . .

Felicie: Be quiet, silly. Avenant
open the door and bring in
the horse, but don't make
any noise.⁹⁸

*339—Long shot. Slow dolly
up to Avenant opening
the dutch door. We see
the barnyard in the
moonlight. Avenant goes
out, takes Le Magnifique
by the bridle and leads
the horse into the stable.

Quick dolly back to the
stall. In the foreground
the frightened sisters
cross in front of the
camera toward the left.
Avenant makes the horse
turn around. In the back-
ground, Ludovic starts

98. Two speeches added in the film:

Ludovic: Don't anyone go.
Avenant: *I'll* go.

Félicie : C'est le ciel
qui l'envoie.

Travelling transversal qui
vient cadrer en plan
moyen Ludovic.

Ludovic : C'est l'enfer . . .

Il se signe. Lent
travelling transversal en
sens inverse qui recadre
les soeurs.

Adélaïde : J'ai peur . . .

Félicie : Tais-toi, idiote.
Avenant, ouvrez la porte
sans faire de bruit et
amenez le cheval.⁹⁸

*339—Plan d'ensemble. Lent
travelling avant sur
Avenant qui ouvre
la porte à deux battants.
On voit la cour au clair
de lune. Avenant sort,
prend Le Magnifique par
la bride et amène
le cheval dans
l'écurie.

Recul rapide de l'appareil
jusqu'au box. En ler
Plan les soeurs effarouchées
passent devant l'appareil
vers la gauche.
Avenant fait se retourner
le cheval. Au fond,
Ludovic amorce le

98. Deux répliques ajoutées dans le film :

Ludovic : Que personne n'y aille.
Avenant : J'y vais moi.

the movement of closing
the door.

340—Reverse long shot.
Blending of Avenant's
previous movement with
his movement as he
turns the horse around and
makes him back up into
the middle stall. Slow
dolly up.

341—Long shot of Le
Magnifique seen in
profile with the saddle
room in the background.

Felicie: The Beast is sending
for Beauty. The timing is
wonderful. Avenant, he'll ⁹⁹
take *you* and *Ludovic* back.

Ludovic: That's easy for *you*
to say.

Felicie: Are you a man or
a woman?

Ludovic: I'd like to see you do it.

*342—Medium shot at an angle
of Le Magnifique and
of Avenant.

Avenant: Not a moment to lose.

He mounts the horse.

99. In the film, "the horse," replaces "he."

mouvement de refermer
la porte.

340—Contre-champ plan
d'ensemble.
Raccord dans le
mouvement d'Avenant qui
fait se tourner le cheval
puis le fait reculer dans
le box du centre.
Travelling lent en avant.

341—Plan d'ensemble du
Magnifique vu de profil
sur le fond de la sellerie.
Les personnages
au 1er Plan.

Félicie : La Bête l'envoie
chercher la Belle. L'occasion
est admirable. Avenant
c'est vous et Ludovic qu'il ⁹⁹
emmènera.

Ludovic : Tu en parles
à ton aise.

Félicie : Es-tu un homme ou
une femme.

Ludovic : Je voudrais
t'y voir.

*342—Plan moyen de biais
du Magnifique et
d'Avenant.

Avenant : Inutile de perdre une
minute.

Il monte.

99. Dans le film, « le cheval » remplace « il. »

Avenant: ¹⁰⁰ Ludovic, hand me
the crossbows.

*343—Medium shot of Avenant
on the horse. Profile shot
taken from a boom. We
see only Avenant and
the horse's head. Ludovic's
hand passes him the
crossbows which he
slings over his shoulder.

Avenant: Let's go, Ludovic.
Come on.¹⁰¹

344—He leans over to the right.

Ludovic (off): God preserve
us.¹⁰²

He comes on to the screen,
helped by Avenant, and
mounts behind him.

345—Medium shot of the two
sisters in front of the
horse. The legs of the boys
hang into the frame. We
see the sack hanging
from the saddle.

Adelaide: How about the sack?
If it were gold, I would only

100. All this speech omitted because of the crossbows. See number 3.
Bows and arrows replace crossbows in this whole scene and at Diana's
lodge (376).

101. "Come on" replaced in the film by "get on!"

102. In the film the following dialog is added:

Felicie: Your bows and arrows.

Avenant: What's this thing?

Adelaide: A bag.

This last speech replaces "How about the bag?" The rest of Adelaide's
speech does not change.

Avenant : ¹⁰⁰ Ludovic, passe-moi
les arbalètes.

*343—Plan moyen d'Avenant sur
le cheval. Plan de
profil pris d'un
praticable. On ne voit
qu'Avenant et la tête du
cheval. La main de
Ludovic lui passe les
arbalètes qu'il accroche
à son épaule.

Avenant : Allez, hop, Ludovic,
hop.¹⁰¹

344—Il se penche vers la
droite.

Ludovic (off) : Dieu nous
garde.¹⁰²

Il arrive dans le champ,
aidé par Avenant et
monte en croupe.

345—Plan moyen des deux
soeurs devant le cheval. Les
jambes des garçons
pendant dans le champ.
On aperçoit le sac
pendu à la selle.

Adélaïde : Et le sac ? Si
c'était de l'or, je n'aurais qu'à

100. Toute cette réplique supprimée à cause des arbalètes. Voir numéro
3. Les arcs remplacent les arbalètes dans toute la scène 342-351 aussi bien
qu'au pavillon de Diane (376).

101. « Ce mot » remplacé dans le film par : « en croupe ! »

102. Dans le film le dialogue suivant est ajouté :

Félicie : Vos arcs !

Avenant : Qu'est-ce qui me gêne ?

Adélaïde : C'est un sac.

Cette dernière réplique remplace « Et le sac ? » Le reste de la réplique
d'Adélaïde ne change pas.

have to touch it for it to change into straw. Open it.

Avenant's hand enters on the screen and unties the neck of the sack.

346—Reverse medium shot of the two girls. Seen on their own level. Avenant's hand enters the top of the screen and holds a mirror out to the girls.

Adelaide: A mirror.

Felicie: Which means: Look at the homely face of a girl who breaks her promises.

347—Medium shot of Ludovic. The camera on a boom is on the other side of the horse, higher than the riders. After having made a down shot of Avenant and the two sisters in one frame, the operator frames Ludovic. Ludovic turns toward his sisters.

Ludovic: You see, the Beast is not so dumb as all that.

Pan to the down shot (above) of Avenant and the two sisters.

le toucher pour
qu'il se change en
paille. Ouvrez-le.

La main d'Avenant entre
dans le champ, et
dénoue le haut du sac.

346—Contre-champ plan moyen
des deux filles. Vu à
niveau. La main
d'Avenant entre dans
le haut du champ
et tend aux filles un
miroir.

Adélaïde : Un miroir.

Félicie : Ce qui veut dire :
regardez la laide figure
d'une fille qui manque à ses
promesses.

347—Plan moyen de Ludovic.
L'appareil sur praticable
est de l'autre côté du
cheval, plus haut que
les cavaliers. Après
avoir repéré un cadrage en
plongée d'Avenant,
et des deux soeurs sous
lui, l'opérateur cadre
Ludovic. Ludovic
se tourne vers les soeurs.

Ludovic : Vous voyez,
la Bête n'est pas si
bête que cela.

Panoramique jusqu'au
repère, c'est-à-dire plan
plongé d'Avenant et des
deux soeurs.

Felicie: ¹⁰³ Good-bye and good luck. Here's the key.

Felicie gives them the key and leaves the screen, right.

348—Medium shot of the riders taken from the back and at their own height. In the background, Felicie opens the door. Illumination by moonlight with low light on the riders. Avenant turns his head toward Ludovic.

Avenant: I forgot the words.

Ludovic: It's something like go, go, go! . . .

Felicie comes back toward them.

*349—Close-up horse's head, nostrils to the right. Felicie's head enters on the screen at the bottom right in front of the horse.

Felicie: If I had only you to count on, we'd be in fine shape. (To the horse): Go where I'm going, Magnifique, go, go, go.

The horse's head remains still.

Avenant (he repeats): Go where I'm going, Magnifique, go, go, go.

103. In the film: "Wait! Here is the key. Good-bye and good luck."

Félicie : ¹⁰³ En route, et bonne chance. Voilà la clé.

Félicie leur donne la clef
et sort du champ à droite.

348—Plan moyen des cavaliers
de dos pris à leur
hauteur. Au fond,
Félicie ouvre la porte.
Eclairage de Lunc avec
contre-jour sur les
cavaliers. Avenant tourne
la tête vers Ludovic.

Avenant : J'ai oublié la formule.

Ludovic : C'est quelque
chose comme : va, va, va ! . . .

Félicie revient vers eux.

*349—Gros plan tête du
cheval naseaux à droite,
la tête de Félicie
entre dans le champ en
bas à droite devant
le cheval.

Félicie : Si je ne n'avais
qu'à compter sur vous,
nous serions propres.
(Au cheval) : Va où je vais le
Magnifique, va, va, va.

La tête du cheval reste
immobile.

Avenant (il répète) :
Va où je vais le Magnifique,
va, va, va.

103. Dans le film : « Tenez ! Voilà la clef. En route et bonne chance. »

Felicie goes off toward
the background. The horse
and the boys pass onto the
screen, bent over
his neck.

350—Long shot taken from
the exterior of the big
gate. The gate opens by
itself. Le Magnifique
crosses the barnyard then
leaves the screen. At the
back of the barnyard
the sisters appear, coming
out of the stable.

351—Close-up of the sisters
entering onto the screen.
They watch the horse go.
The mirror shines.

Adelaide (with a stifled cry):
Ludovic!

Felicie: What's the matter
with you?

Adelaide: Suppose we're send-
ing them to their death?

Felicie: You're crazy.¹⁰⁴

She shrugs her shoulders.
The sisters leave the
screen. They are going
toward the front steps.

104. In the film she adds: "The mirror!"

Félicie s'écarte vers le
fond. Le cheval s'ébranle
et les garçons passent
dans le champ,
courbés sur l'encolure.

350—Plan d'ensemble pris
de l'extérieur de la
grande grille. La grille
s'ouvre seule. Le
Magnifique traverse la
cour puis sort du champ.
Au fond de la cour
sortant de l'écurie,
apparaissent les
soeurs.

351—Plan rapproché des soeurs
qui entrent dans le
champ. Elles regardent
le cheval partir.
Le miroir brille.

Adélaïde (cri étouffé) :
Ludovic !

Félicie : Qu'est-ce que tu as ?

Adélaïde : Si nous les
envoyons à la mort ?

Félicie : Tu es folle.¹⁰⁴

Elle hausse les épaules.
Les soeurs sortent du
champ vers le perron.

104. Dans le film elle ajoute : « Le miroir ! »

Big Room. Night, candles.

Char.: Adelaide, Felicie.

352—Long shot of the door
to the steps taken at an
angle with some curtain
showing at the edge.
The sisters come in from
the barnyard.

Adelaide: I don't feel just right.

Felicie has left the screen
to the left.

353—Long shot taken from
Adelaide's place and
framing a table between
the fireplace and the
window. Felicie holding
the mirror has approached
this table and leans her
back on it.

Felicie: Look at yourself,
you're absolutely *green*.

She puts the mirror up
in front of her face
and turns toward the
camera.

*354—Close-up of Felicie and
of the mirror. The comple-
tion of Felicie's movement
as she puts up the mirror.
Adelaide enters the
screen with part of
her back at the edge of
the screen. We see
Adelaide's head appear

Grande Salle. Nuit, bougies.

Pers. : Adélaïde, Félicie.

352—Plan d'ensemble de la
porte du perron pris de
biais avec amorce du
rideau. Les soeurs rentrent
de la cour.

Adélaïde : Je ne me sens pas
à mon aise.

Félicie est sortie du champ
à gauche.

353—Plan d'ensemble pris de
la place d'Adélaïde et
cadrant une table entre la
cheminée et la fenêtre.
Félicie tenant le
miroir s'est approchée de
cette table et s'y
adosse.

Félicie : Regarde-toi,
tu es verte.

Elle se masque avec le
miroir tourné vers
l'appareil.

*354—Gros plan de Félicie et du
miroir. Raccord dans
le mouvement de Félicie
qui se masque avec le
miroir. Adélaïde entre
dans le champ en amorce
de dos. On voit
apparaître la tête
d'Adélaïde en vieille

as the head of an ugly
old woman with similar
head-dress.

Adelaide utters a cry.¹⁰⁵

She puts her hand up to
her face, the old lady
in the mirror does the
same.

(Trick shot. The mirror
will be slightly askew
so that it will reflect
not Adelaide's face, but
the face of an old lady
placed beside Adelaide,
outside the field of the
camera. The old lady
will come forward and
will be framed in the
mirror at the same time
as Adelaide appears on
the edge of the screen.)

Felicie lowers the mirror,
turns it around and
places herself in profile
to look at herself in it.

*355—Close-up of the mirror
held by Felicie's hands
at the screen's edge. We
see a grimacing monkey
dressed like her.

105. The following action appears in the film: Adelaide adds: "Look."
Felicie looks at herself. Then:

Adelaide: What do you see?
The monkey in the mirror: Nothing.
(We see its mouth move with the word.)

femme hideuse et
coiffée comme elle.

Adélaïde pousse un cri.¹⁰⁵

Elle met sa main à son
visage, la vieille dame dans
le miroir fait
comme elle.

(Truquage—Le miroir
sera légèrement
désorienté de façon à
réfléter non pas le visage
d'Adélaïde, mais le visage
d'une vieille femme, placée
à côté d'Adélaïde, hors
champ de l'appareil.
La vieille femme avancera
et se cadrera dans le
miroir dans le même
temps où Adélaïde se
cadrera dans le champ en
amorce.)

Félicie abaisse le miroir,
le retourne et se met de
profil pour se regarder
dedans.

*355—Gros plan du miroir
tenu par les mains de
Félicie en amorce.
On y voit un singe qui
grimace, coiffé et
habillé comme elle.

105. Le jeu suivant paraît dans le film : Adélaïde ajoute : « Regarde. »
Félicie se regarde. Puis :

Adélaïde : Qu'est-ce que tu vois ?
Le singe dans le miroir : Rien.
(On voit sa bouche former le mot.)

356—Reverse shot medium.
Felicie in profile and
Adelaide face forward.
Felicie's face is contorted
with anger.

Felicie: Let's take it up to
Beauty. Everyone should have
a turn.

Beauty's Room. Night moon.

Char.: Beauty, Felicie, Adelaide.

357—Long shot taken from
the center of the room.
In the foreground, Beauty
is seated at the foot of
the bed, back to
the camera, her face
buried in her arms on
her knees. In the back-
ground, the sisters come
in and approach Beauty.¹⁰⁶

Felicie: Here, Beauty. Here's
a mirror that someone left
mysteriously for you at the
door. It will show you what a
Beauty will become in order to
please a Beast.

She throws the mirror on
the bed above Beauty,

106. Dialog in the film preceding the above text:

Felicie: Oh! Mademoiselle dresses herself up like a princess
the moment she thinks she's alone in her room!
Adelaide: Who do you think you are?

See the *Diary* for details.

356—Contre-champ plan moyen.

Félicie de profil et

Adélaïde de face.

Le visage de Félicie est
convulsé de rage.

Félicie : Portons-le à la Belle.
Chacune son tour.

Chambre de Belle. Nuit lune.

Pers. : Belle, Félicie, Adélaïde.

357—Plan d'ensemble pris du
milieu de la pièce.

Au 1er plan, Belle est
assise au pied du lit, de
dos ; le visage dans les bras
appuyés sur ses genoux.

Au fond, les soeurs
entrent et s'approchent
de Belle.¹⁰⁶

Félicie : Tiens, Belle.
Voilà un miroir qu'on a déposé
mystérieusement à ton nom
devant la porte. Il te montrera
ce que doit devenir une
Belle pour plaire
à une Bête.

Elle jette le miroir sur
le lit au-dessus de Belle

106. Dialogue dans le film qui précède celui du texte ci-dessus :

Félicie : Oh ! Mademoiselle s'habille en princesse dès qu'elle
se croit seule dans sa chambre !

Adélaïde : Pour qui te prends-tu ?

Voir le *Journal* pour des précisions.

who doesn't move. The
sisters leave.

358—Medium shot taken from
behind the bed. In the
foreground the mirror.
Beauty is hidden by the
bed. We see her come
up, sit up, seize the
mirror, press it to her
breast and slip onto the
bed so as to sit near
the night table.

359—Medium shot taken from
the night table.

Beauty comes onto the
the screen at the left
and places the mirror,
back to the camera, on
the night table. Dolly
up framing Beauty in a
close-up as she watches
intensely.

*360—Close-up of the mirror,
trick shot mist. The mist
dissipates. The Beast's
face forms in its place,
filling the mirror. He has
almost a human face
and he weeps. His tears
fall.

*361—Medium shot of the
night table taken with the
camera at the side of the
bed. The mirror and

qui ne bouge pas.
Les soeurs sortent.

358—Plan moyen pris
derrière le lit. Au ler Plan
le miroir. Belle est
cachée par le lit. On la
voit surgir, se redresser,
saisir le miroir, le
presser sur sa poitrine
et se glisser sur le lit
de façon à s'asseoir
près de la table de nuit.

359—Plan moyen pris de
derrière la table de nuit.

Belle entre dans le champ
à gauche et pose le
miroir dos à l'appareil,
sur la table de nuit.
Travelling cadrant
Belle en gros plan qui
regarde intensément.

*360—Gros plan du miroir,
truquage Buée. La buée
se dissipe. Il s'y forme
en plein, le visage de
la Bête. Elle a presque le
visage humain et
elle pleure. Ses larmes
coulent.

*361—Plan moyen de la table de
nuit prise de
l'appareil le long du lit.
Le miroir et Belle de



Shot 365



Shot 378

Beauty in profile. Beauty
seizes the Beast's glove.

*362—Long bird's-eye shot.
Beauty stretches out on
the bed and puts on the
glove. The length of
her body is visible. Cut
before she has put the
glove on.

Beauty's Room at the Beast's Chateau. Night, candles.

Char.: Beauty.

*363—Long bird's-eye shot.
On the bed we see
Beauty's shape form as
a fade in. The glove is
on her hand. She begins
the movement of getting
up.

*364—Medium shot taken at
bed level.

Beauty gets up.

Beauty: The key!

She puts the glove back
on. Cut immediately.

Beauty's Room at the Merchant's House. Night, candles.

Char.: Beauty.

*365—Long bird's-eye shot.
Beauty is back on her
bed. She gets up.

profil. Belle saisit le
gant de la Bête.

*362—Plan d'ensemble à vol
d'oiseau. La Belle
s'étend sur le lit et met
le gant. Elle est vue
entièrement. On coupe
avant qu'elle ait mis
le gant.

Chambre de Belle Chez la Bête. Nuit, bougies.

Pers. : Belle.

*363—Plan d'ensemble à vol
d'oiseau. Sur le lit,
on voit se former la
Belle en fondu son
gant à la main. Elle amoree
le mouvement de se
redresser.

*364—Plan moyen pris au
ras du lit.

La Belle se redresse.

Belle : La elef !

Elle remet le gant.
On coupe immédiatement.

Chambre de Belle Chez le Marchand. Nuit, bougies.

Pers. : Belle.

*365—Plan d'ensemble à vol
d'oiseau. La Belle se
retrouve sur le
lit. Elle se relève.

*366—Medium shot of Beauty getting up and looking for the key on the night table at the right.

Beauty: The key? Where is the key?

She throws the glove on the table. Desperate, she collapses at the edge of the bed.

*367—Reverse medium shot. In the foreground, Beauty collapsing. Behind her the mirror, almost full face to the camera, breaks, flying to pieces. Rather slow dolly up, framing Beauty as she gets up again.

Beauty: Good heavens!

She puts on the glove again and stretches out.

Beauty's Room at the Beast's Chateau. Night, candles.

Char.: Beauty.

368—Medium close shot slightly down. Beauty appears at the start of the camera. The picture takes her length as far as the knee. She gets up and goes toward the door followed by a pan.

Stairway. Night.

Char.: Beauty.

*366—Plan moyen de Belle qui
se relève et cherche
la clef sur la table
de nuit à droite.

Belle : La clef ? Où est
la clef ?

Elle a jeté le gant sur la
table. Désespérée, elle
s'effondre au bord
du lit.

*367—Contre-champ plan moyen.
Au 1er Plan, Belle
qui s'effondre. Derrière
elle le miroir qui est
presque de face vole
en éclats.
Travelling, un peu lent,
cadrant Belle qui
se relève.

Belle : Mon Dieu !

Elle remet le gant
en s'étendant.

Chambre de Belle Chez la Bête. Nuit, bougies.

Pers. : La Belle.

368—Plan américain légèrement
plongé. Belle apparaît
au tour de manivelle.
On l'a à mi-jambe.
Elle se relève
et s'éloigne vers la porte
suivie en panoramique.

Escalier. Nuit.

Pers. : La Belle.

369—Long shot taken from
the top of the stairs
down. Beauty runs down
the staircase (only the
end of the shot perhaps
will be kept).

Beauty: My Beast. My Beast,
Where are you? My Beast.

Terrace. Night.

Char.: Beauty.

370—Perrault picture shot.
Slight down shot at an
angle. Beauty's veil
crosses from the left.

Beauty: My Beast. Answer me.
My Beast. My Beast. My Beast.

Garden. Moonlight.

Char.: Beauty.

371—Long shot of a walk. We
see the end of the veil
as it turns the corner
of a hedge.

Beauty: My Beast. My Beast.

372—Moat dog column.

Beauty runs . . .

The Small Pond. Moonlight.

Char.: Beauty, the Beast.

369—Plan d'ensemble pris du
haut de l'escalier
en plongée. Belle
dévale l'escalier (on ne
gardera peut-être que
la fin du plan).

Belle : Ma Bête. Ma Bête.
Où êtes-vous ? Ma Bête.

Perron. Nuit.

Pers. : La Belle.

370—Plan image Perrault.
Légèrement plongé de
biais. Le voile de
la Belle passe de gauche.

Belle : Ma Bête. Répondez.
Ma Bête. Ma Bête.
Ma Bête.

Jardin. Clair de lune.

Pers. : La Belle.

371—Plan d'ensemble d'une
allée. On voit le
bout du voile qui tourne
un angle de massif.

Belle : Ma Bête. Ma Bête.

372—Fosse colonne chien.

La Belle court . . .

Le Petit Etang. Clair de lune.

Pers. : La Belle, la Bête.

*373 ¹⁰⁷—Long shot, slightly
down, of the pond.

Next to the pond, the
Beast is stretched out,
unconscious. His head is
at the bottom of the
screen, upside down; his
mane hangs in the water,
one hand trails in the
water.

374—Close-up of Beauty
followed by a vertical
pan as she goes down the
steep slope and kneels
next to the gasping Beast,
whose eyes are closed.

Beauty: ¹⁰⁸ Beast? . . . Beast?
. . . Answer me . . . Look at
me . .

375 ¹⁰⁹—Close-up of the Beast.
Beauty's hands come into
the picture and raise his
head, bringing it out of
the frame.

107. "Beast" is repeated several times before 374 in the film.

108. In the film: "Answer me, Beast. Forgive me. Look at me. Your glove will make you live."

109. The film goes from here to 380, where Beauty says simply: "I was . . . I was the monster, my Beast." And (borrowing from 381):

Beauty: You're going to live.
Beast: Too late.

*373 ¹⁰⁷—Plan d'ensemble,
légèrement plongeant de
l'étang.

Auprès de l'étang, la Bête
est étendue sans
connaissance. Sa tête est
dans le bas de l'image,
à la renverse ; la
crinière pend dans l'eau,
une main traîne
dans l'eau.

374—Plan rapproché de la
Belle, suivie en
panoramique vertical qui
descend la pente escarpée
et s'agenouille près
de la Bête qui
halète, les yeux fermés.

Belle : ¹⁰⁸ La Bête ? . . . La
Bête ? . . . Répondez-moi . . .
Regardez-moi . . .

375 ¹⁰⁹—Gros plan de la Bête.
Les mains de Belle
entrent dans le champ,
lui relèvent
la tête et la sortent
du champ.

107. « La Bête » est répété plusieurs fois avant 374 dans le film.

108. Dans le film : « Répondez-moi, la Bête. Pardon. Regardez-moi. Votre
gant vous fera vivre. »

109. Le film passe ici à 380, où Belle dit seulement : « C'était moi . . .
c'était moi le monstre, ma Bête. » Et (en empruntant à 381) :

Belle : Vous vivrez.
La Bête : Trop tard.

Diana's Lodge. Night.

Char.: Avenant, Ludovic.

*376—Medium shot framing one corner of the lodge.

Avenant's head appears, then his body. He holds his crossbow. Then Ludovic's head appears at his shoulder. They look cautiously on all sides.

Ludovic: We made it.

Avenant: We have to kill the Beast first of all.

Ludovic: We'll kill it afterwards.

He takes Avenant by the shoulders and edges him cautiously forward. They leave the screen to the left.

377—Long shot. The camera at the wall.

In the foreground the small door.

Avenant and Ludovic, one following the other, slip along the wall, until they are framed in a medium shot. Ludovic leans toward Avenant.

Pavillon de Diane. Nuit.

Pers. : Avenant, Ludovic.

*376—Plan moyen cadrant un angle du pavillon.

La tête d'Avenant
apparaît, puis son corps.
Il tient son arbalète.
Puis la tête de
Ludovic apparaît sur son
épaule. Ils regardent avec
avec prudence de tous
les côtés.

Ludovic : Nous y sommes.

Avenant : Il faut d'abord
tuer la Bête.

Ludovic : Nous la tuerons
après.

Il prend Avenant par
les épaules et le pousse
prudemment en avant. Ils
sortent du champ
à gauche.

377—Plan d'ensemble.
L'appareil contre le mur.

Au 1° plan, la petite
porte.

Avenant et Ludovic
en enfilade, se glissent le
long du mur, jusqu'à
se cadrer en plan
moyen. Ludovic se penche.



Shot 380



Shot 387

Ludovic: You have the key?

Avenant turns around,
back to the camera.

378—Close-up of the small
door.

Ludovic to the right.
Continuation of Avenant's
movement as he turns.

Avenant takes out the key
and prepares to put it in
the key hole. Ludovic
stops him.

Ludovic: Let's watch it,¹¹⁰ this
golden key could trigger some
infernal machine.

Avenant (smiling): Right, we
won't go in by the door.
Follow me.

He sets out cautiously,
followed by Ludovic. The
camera follows them in
a pan and reveals the
ladder that goes up to
the top of the wall.

379—Close-up of bottom of
ladder.

Avenant enters on the
screen followed by Ludovic,
and begins to climb. His
body, except for the feet,
leaves the screen.

110. In the film this first "Let's watch it" is replaced by "Stop," and "let's watch it" follows the speech.

Ludovic : Tu as la clef ?

Avenant se retourne,
dos à l'appareil.

378—Plan rapproché de la
petite porte.

Ludovic à droite.
Raccord dans
le mouvement d'Avenant
qui se retourne.

Avenant sort la clef et
s'apprête à la mettre
dans la serrure.
Ludovic l'arrête.

Ludovic : Méfions-nous ¹¹⁰ cette
clef d'or peut déclencher
quelque méchant mécanisme.

Avenant (souriant) : Exact.
Nous n'entrerons pas par
la porte. Suis-moi.

Il repart prudemment,
suivi de Ludovic,
l'appareil les accompagne
en panoramique et
découvre l'échelle qui
monte le long du mur.

379—Plan rapproché du bas de
l'échelle.

Avenant entre dans
le champ suivi de Ludovic,
et commence à grimper.
Son corps sort du champ,
sauf ses pieds.

110. Dans le film ce premier « Méfions-nous » est remplacé par « Arrête, »
et « méfions-nous » suit la réplique.

Avenant (off-camera): Climb.

Ludovic, not so assured,
begins his climb.
Avenant's foot gives him
a little nudge on the
shoulder.

Avenant (off-camera): Let's go.
A little courage. You're afraid,
naturally.

Ludovic: I'm not afraid. I'm
thinking.

Avenant: That's the same
thing.¹¹¹

The Pond. Moonlight.

Char.: Beauty, Beast.

380 ¹¹²—Medium shot framing
Beauty from the front,
behind the Beast, whose
head she has placed in
profile on a moss-covered
rock. Beauty is kneeling,
her head above the
Beast's, turned in at a
slight angle. She is
weeping.

Beauty: I'm the one that is
the monster, my Beast. I beg
you, get hold of yourself.

381—Close-up of Beauty from
the front as she raises the
Beast's head, holding it
by the mane so that it

111. 383, 384 and 385 follow immediately in the film.

112. See 375. "I beg you" omitted in the film.

Ludovic, pas rassuré,
amorce sa montée. Le pied
d'Avenant lui donne une
petite bourrade sur
l'épaule.

Avenant (off) : Grimpe.

Avenant (off) : Allons.
Du courage. Naturellement, tu
as peur.

Ludovic : J'ai pas peur.
Je réfléchis.

Avenant : Ça se ressemble. ! ¹¹¹

L'Etang. Clair de lune.

Pers. : Belle, Bête.

380 ¹¹²—Plan moyen cadrant
Belle de face, derrière
la Bête, dont elle a
posé la tête, de profil, sur
un rocher de mousse.
Belle est agenouillée, sa
tête au-dessus de celle
de la Bête,
légèrement tournée
en oblique.
Elle pleure.

Belle : C'est moi le monstre,
ma Bête. Je vous en supplie,
revenez à vous.

381—Plan rapproché de la
Belle de face, qui soulève
la tête de la Bête en
la tenant par la crinière,

111. 383, 384 et 385 suivent immédiatement dans le film.

112. Voir 375. « Je vous en supplie » supprimé dans le film.

faces the camera. She raises her head, with her eyes squeezed shut.

Beauty: Hey, aren't you ashamed? ¹¹³ Are you going to be a coward? Look at your powerful claws. Hook them into life. Defend yourself. Stand up, roar. Terrify death itself.

The Beast opens his eyes and speaks painfully.

Beast: Beauty, if I were a man, without a doubt I would do those things you are telling me to, but poor animals who want to prove their love know only how to lie down and die.

Beauty: ¹¹⁴ You'll live, you'll live, my Beast.

Beast (scarcely audible): It's too late.

Beauty rests the Beast's head at the bottom of the screen and begins a movement to the side.

382 ¹¹⁵—Medium shot of the Beast, seen from above. The face of Beauty comes onto the screen, and lies

113. In the film this first sentence is omitted.

114. In the film these two last speeches follow 375.

115. Omitted in the film.

pour la mettre face
à l'appareil. Elle relève
la tête, à elle, et les
yeux fermés, crispés.

La Bête ouvre les
yeux et s'exprime avec
souffrance.

Belle : Hô, n'avez-vous pas
honte ? ¹¹³ Seriez-vous
lâche ? Regardez vos griffes
puissantes ? Acerochez-les,
dans la vie, défendez-vous.
Dressez-vous, rugissez.
Epouvantez la mort.

La Bête : Belle, si
j'étais un homme, sans doute
je ferais les choses que vous
me dites, mais les pauvres
bêtes qui veulent prouver leur
amour ne savent que se
coucher par terre
et mourir.

La Belle : ¹¹⁴ Vous vivrez,
vous vivrez, ma Bête.

La Bête (à peine perceptible) :
Il est trop tard.

Belle repose la tête de la
Bête au ras de l'écran
et amorce un
mouvement de côté.

382 ¹¹⁵—Plan moyen de la Bête,
vue d'en haut. Le visage
de Belle entre dans le
champ, se couche sur

113. Dans le film cette première phrase est omise.

114. Dans le film ces deux dernières répliques suivent 375.

115. Supprimé dans le film.

on the Beast's hairy
chest, so that Beauty's
face is lying the width of
the screen, her profile in
tears turned upward. She
cries out:

Beauty: My Beast, don't leave
me . . . My Beast, don't die!
My Beast! My Beast!

Diana's Lodge. Rooftops. Moon.

Char.: Avenant, Ludovic.

383—Medium long shot. We
see a floor of glass lit by
a supernatural gleam.
Avenant comes up to the
top of the iron ladder.¹¹⁶
He gets on a kind of
catwalk. Ludovic comes
up after him and stops.

Ludovic's head: Where are we?

Avenant: On the glass panes.
Come on up.¹¹⁷

384—Reverse close-up. Seen
from behind, Ludovic
enters on the screen
coming up. He stands up

116. In the film: Avenant: Well, you coming up?

117. This command omitted in the film.

la poitrine velue
de la Bête, de sorte que le
visage de Belle est
couché dans le sens de
la largeur, son profil
en larmes tourné
vers le haut.
Elle crie :

Belle : La Bête, ne me quittez
pas . . . Ma Bête, ne mourez
pas ! Ma Bête !
Ma Bête !

Le Pavillon de Diane. Toits. Lune.

Pers. : Avenant, Ludovic.

383—Plan demi ensemble. On
voit comme d'un
belvédère un sol de verre
éclairé par une lueur
surnaturelle.
Avenant débouche par le
haut de l'échelle de
fer.¹¹⁶ Il aborde une
espèce de passerelle.
Ludovic débouche
après lui, et
s'arrête.

La Tête de Ludovic : Où
sommes-nous ?

Avenant : Sur les vitrages.
Monte.¹¹⁷

384—Plan rapproché contre-
champ. De dos, Ludovic
entre dans le champ en
montant. Il se met

116. Dans le film : Avenant : Alors, tu montes ?

117. Ce mot est supprimé dans le film.

and follows Avenant. We
see their feet as they go
away on this iron path.

385—Reverse close-up slightly
down. In the foreground,
intersection of paths.

Their feet appear first and
the two boys stop then
crouch at the corner of
the two paths. Avenant
leans over the glass panes,
Ludovic's timid head
above him.¹¹⁸

386—Long shot of something
they see through the panes.
The interior of Diana's
lodge, a statue of Diana¹¹⁹
with her bow drawn
stands out above the piles
of sacks and of coffers
full of sparkling gems.

118. In the film, the following dialog is added:

Avenant: Look.
Ludovic: Fantastic!

119. In the film the dialog continues:

Ludovic (off camera): And what's that over there?
Avenant (off camera): Diana!

The film then skips directly to 381, to the words of Beauty's speech:
"Are you going to be a coward. . . ."

debout et suit Avenant. On
voit leurs pieds qui
s'éloignent sur ce
chemin en fer.

385—Contre-champ plan
rapproché en légère
contreplongée. Au 1er plan,
carrefour de chemin.

Les pieds apparaissent
d'abord et les deux
garçons s'arrêtent puis
s'accroupissent à l'angle
des deux chemins. Avenant
se penche sur les vitres
la tête de Ludovic,
craintive, au-dessus
de lui.¹¹⁸

386—Plan général de ce qu'ils
voient à travers les
vitres. L'intérieur du
pavillon de Diane, une
statue de Diane ¹¹⁹ tirant
à l'arc domine en haut
des amoncellements
de sacs et de coffres
pleins de pierres
étincelantes.

118. Dans le film, le dialogue suivant est ajouté :

Avenant : Regarde.

Ludovic : C'est fantastique !

119. Dans le film le dialogue continue :

Ludovic (off) : Et ça, qu'est-ce que c'est ?

Avenant (off) : Diane !

D'ici le film passe directement à 381 aux paroles de Belle : « Seriez-vous lâche »

387—Medium shot up. Taken through the glass, Avenant is leaning toward the camera. He is lit by the magical gleam. He straightens up and prepares to break the glass with the butt of his crossbow. Ludovic stops him. We can imagine the inaudible dialog.

Ludovic (inaudible): Watch it!

Avenant (inaudible): Cut it out.¹²⁰

He pulls free and breaks the glass with a crash. He keeps breaking off the pieces remaining.

Avenant (smiling): Glass is nothing but glass!

388—Medium shot down taken above Ludovic and Avenant as the latter leans over, puts down his crossbow, then turns his head toward Ludovic.

Avenant: ¹²¹ You hold onto my hands with all your might; I'll let myself down inside and then jump.

Ludovic: How about the treasure?

120. These two speeches, although actually audible, are garbled in the film.

121. In the film, Ludovic's speech precedes this: "It's too high." All of Avenant's speech is cut except: "and then jump."

387—Plan moyen contre-plongée
pris à travers le vitrage.
Avenant est penché vers
l'appareil. Il est éclairé
par la lueur magique.
Il se redresse et s'apprête
à briser le verre avec
la crosse de son
arbalète. Ludovic
l'en empêche. On devine
le dialogue
inaudible.

Ludovic (non entendu) :
Prends garde !

Avenant (non entendu) :
Fiche-moi la paix.¹²⁰

Il se dégage et brise le
verre avec fracas. Il
continue de casser les
morceaux qui restent.

Avenant (souriant) :
Du verre, c'est du verre !

388—Plan moyen plongée pris
au-dessus de Ludovic
et d'Avenant qui se
penche, pose son
arbalète, puis tourne la
tête vers Ludovic.

Avenant : ¹²¹ Tu me tiendras de
toutes tes forces par les mains ;
je me laisserai pendre à
l'intérieur et je saute.

Ludovic : Et pour sortir
le trésor.

120. Ces deux répliques sont entendues, mais incompréhensibles dans le film.

121. Dans le film, une réplique de Ludovic précède celle-ci : « C'est trop haut. » Tout est supprimé dans la réplique d'Avenant sauf : « Je saute. »

Avenant: We'll figure that out.
The main thing is to be on
the spot.

He crouches.

Avenant: ¹²² Get face down on
your stomach on the catwalk
and grab hold of me.

Ludovic gets down on his
stomach. Avenant lets
himself hang free, held by
Ludovic's hands.

389—Up shot, the camera at
the statue's spot. We see
Avenant's body drop to
the inside of the glass
panes.¹²³

Fountain.¹²⁴ Moon.

Char.: Beauty, Beast.

390—Close-up of the Beast's
hand on the moss. Her
face in tears, Beauty comes
on the screen very close
to the Beast's hand.

Beauty (sobbing): My Beast!
My Beast! Pardon me! . . . I'll
be your wife. I am your wife,
I love you.

122. This speech is changed in the film: "Brace yourself. Hold onto me tight." The rest is omitted.

123. Speech added in the film:

Avenant: Wait, wait, Ludovic.

124. Episode omitted in the film.

Avenant : On se débrouillera.
Le principal est d'être dans
la place.

Il s'accroupit.

Avenant : ¹²² Mets-toi à
plat ventre sur la passerelle
et empoigne-moi fort.

Ludovie se met à plat
ventre. Avenant s'engage
dans le vide tenu par
les mains de Ludovic.

389—Contre-plongée, l'appareil
à la place de la statue.
On voit le corps d'Avenant
s'engager à l'intérieur
du vitrage.¹²³

Fontaine.¹²⁴ Lune.

Pers. : Belle, Bête.

390—Gros plan de la main
de Bête sur la mousse.
Le visage en larmes
de Belle entre dans
le champ et se colle
près de la main de la Bête.

Belle (sanglotant) : Ma
Bête ! Ma Bête !
Pardonne-moi ! . . . Je serai ta
femme. Je suis ta femme.
Je t'aime !

122. Cette réplique est modifiée dans le film : « Cale-toi bien. Empoigne-moi fort. » On supprime le reste.

123. Réplique ajoutée dans le film :

Avenant : Attends, attends, Ludovic.

124. Episode supprimé dans le film.



Shot 391



Shot 398

Diana's Lodge. Moon.

Char.: Avenant, Ludovic.

*391—Long shot. The statue in profile as it shoots the arrow.¹²⁵

392—Medium shot. The camera at Ludovic's spot sees in a flash Avenant's face as he receives the arrow between the shoulders and grimaces terribly. His face becomes the Beast's. He lets go of Ludovic's hands and disappears at the bottom of the screen.

Sound of the fall of the body.

393—Down shot from behind the statue which has resumed its pose. Avenant's body lies broken on the ground.

*394¹²⁶—Medium shot front of Ludovic as he straightens up, looks terror-stricken through the hole in the glass roof, and jumps back. He utters a cry and moves back, then falls over backwards. Terrible

125. Speech added in the film:

Avenant: Let me go when I tell you.

126. In the film 394, 395 and 396 have been omitted.

Pavillon de Diane. Lune.

Pers. : Avenant, Ludovic.

*391—Plan d'ensemble. La
statue de profil qui tire la
flèche.¹²⁵

392—Plan moyen. L'appareil
à la place de Ludovic voit
en éclair le visage
d'Avenant qui reçoit
la flèche entre les
épaules, faire une
grimace terrible et
devenir celui de la Bête.
Il lâche les mains de
Ludovic et disparaît en
bas du cadre.

Bruit de la chute
du corps.

*393—Plan plongé de derrière
la statue qui a repris sa
pose. Le corps
d'Avenant gît brisé,
par terre.

*394 ¹²⁶—Plan moyen de face, de
Ludovic qui se redresse,
regarde par le trou du
vitrage avec épouvante,
recule d'un bond en
arrière. Il pousse un cri
et recule, puis s'écroule à
la renverse. Atroce

125. Réplique ajoutée dans le film :

Avenant : Tu me lâcheras quand je te dirai.

126. Dans le film on a supprimé 394, 395 et 396.

crash of breaking glass
accompanying his fall.

Fountain. Night.

Char.: Beauty, Beast and Avenant.

395—Close shot down from the
Beast's arm. Beauty is
lying against his hand,
now a man's hand, and
sobs.

Beauty: My Beast, save us.
I'll die if you die. Stay with
me. You must live, you must!

Suddenly, she pulls back
from the hand, she looks
at it, straightens up and
turns around abruptly to
the right.

* 396—Close-up down on a
supine Avenant, as Prince.
He smiles, his eyes open.

Beauty's voice (off-camera):
Avenant! You?

397—Close-up front of Beauty
as she jumps back.

398—Long shot (trick shot)
taken from the water
with lighting that will
move upwards. We'll
shoot the profile of
Beast-Avenant as he bows
before Beauty.

vacarme de verre qui
accompagne sa chute.

Fontaine. Nuit.

Pers. : Belle, Bête et Avenant.

395—Plan rapproché plongeant
du bras de la Bête.
Belle est couchée contre
la main, devenue main
d'homme, et sanglote.

Belle : Ma Bête, sauve-nous.
Je mourrai si tu meurs.
Reste avec moi. Il faut que tu
vives, il le faut !

Soudain elle s'écarte de
la main, la voit, se
redresse et se retourne
brusquement vers la
droite.

*396—Gros plan plongé
d'Avenant couché, en
Prince. Il sourit, les yeux
ouverts.

Voix de Belle (off) :
Avenant ! Vous ?

397—Gros plan de face de Belle
qui recule d'un bond
un arrière.

398—Plan d'ensemble trucage
pris de l'eau avec
éclairage qui montera. On
tournera de profil la
Bête-Avenant qui
s'incline debout vers
la Belle.

Then, the actor will let himself fall back and won't move. This image will be played backwards in the film so that we will see the character stretched out, head back, stand up miraculously and bow before Beauty when he has become upright.¹²⁷

For this shot, the character is a Fairy Tale Prince. A huge royal cloak attached to his shoulders drags and spreads out far behind him. This cloak will be held by wires when the actor lets himself fall back; the cloak will thus give the appearance of spreading out at the end, when the actor bows.

399—Medium long shot of the Prince from the front as he bows to Beauty and takes off his toque.

The Prince (bowing):¹²⁸ The Beast is no more. Avenant is no more. I am called Ardent. I am a Prince to adore you and to serve you.

127. In the film Beauty says: "Where is the Beast?"

128. In the film this speech is shortened to read: "The Beast is no more. I was he."

Ensuite, l'acteur se
laissera tomber en
arrière et ne bougera pas.
On projettera cette image
à l'envers, de telle sorte
qu'on verra le
personnage étendu, la
tête en arrière, se dresser
comme par miracle et
s'incliner devant la
Belle lorsqu'il se
trouvera debout.¹²⁷

Pour ce plan, le personnage
est habillé en Prince
de Conte de Fée. Un
immense manteau royal
attaché à ses épaules
traîne et s'étale loin
derrière lui. Ce manteau
sera tendu par fils lorsque
l'acteur se laisse tomber
en arrière ; le manteau
aura donc l'air de
s'étaler à la fin,
lorsque l'acteur salue.

399—Plan demi ensemble du
Prince de face, qui salue
Belle et enlève
sa toque.

Le Prince (saluant) : ¹²⁸
La Bête n'est plus. Avenant
n'est plus. Je me nomme
Ardent. Je suis Prince pour
vous adorer et pour
vous servir.

127. Dans le film Belle dit : « Où est la Bête ? »

128. Dans le film cette réplique se réduit à : « La Bête n'est plus.
C'était moi. »

The light comes up
gently.

400—Medium shot of the
amazed Beauty. She comes
forward.

401—Medium close shot of
Avenant as he comes up
from his ample bow.
Beauty comes on the
screen, $\frac{3}{4}$ view, and puts
her face against the chest
of the Prince who puts
his arm around her.

The Prince: ¹²⁹ The king, my
father, did not believe in
fairies. They have punished him
through me. Only a look of
love could change me into a
man and give me the form of
your dream.

Beauty: Are such miracles
possible?

Slow dolly back.

The Prince: We are the proof.

402—Two close-ups.¹³⁰ Beauty
raises her face and looks
into the Prince's face.

129. This speech is altered in the film: "My parents didn't believe in fairies, so the fairies punished them through me as a result. I could only be saved by the look of love."

130. The first two speeches are omitted in the film, making way for a more extended dialog:

Prince: Love can make a man become a beast. Love can also
make an ugly man handsome. What's the matter, Beauty?
You look as though you miss my hideous face.

La lumière monte
doucelement.

400—Plan moyen de la Belle
émerveillée. Elle avance.

401—Plan américain d'Avenant
qui se relève de son
grand salut. Belle entre
dans le champ, de
 $\frac{3}{4}$, et vient mettre son
visage contre la
poitrine du Prince qui
la caresse.

Le Prince : ¹²⁹ Le roi, mon père,
ne croyait pas aux fées.
Elles l'ont puni en ma
personne. Seul un regard
d'amour pouvait faire de moi
un homme et me donner la
forme de votre rêve.

Belle : De pareils prodiges
sont-ils possibles ?

Recul du chariot lent.

Le Prince : Nous en sommes
la preuve.

402—Deux Gros Plans.¹³⁰ Belle
relève son visage et
regarde le Prince
face à face.

129. Cette réplique est modifiée dans le film : « Mes parents ne croyaient pas aux fées. Elles les ont punis en ma personne. Je ne pouvais être sauvé que par un regard d'amour. »

130. Les deux premières répliques sont supprimées dans le film au profit d'un dialogue plus développé :

Prince : L'amour peut faire qu'un homme devienne bête. L'amour
peut faire aussi qu'un homme laid devienne beau. Qu'avez-
vous Belle ? On dirait que vous regrettez ma hideur.

403—

The Prince: What's the matter,
Beauty?

Beauty: ¹³¹ I'm looking at you.
I'm going to have to adjust . . .

The Prince: You are a funny
little girl, Beauty . . . a
funny little girl

Beauty: At your service, Sire.

404—Medium shot. The Prince
takes Beauty in his arms
and carries her in among
the rocks followed by a
pan. They leave the image
by the top of the
screen.

Beauty: It's not that, Sire. But you look like someone I've
known.

Prince: And who might that be?

Beauty: One of my brother's friends.

Prince: You loved him?

Beauty: Yes.

Prince: You said so?

Beauty: No.

Prince: But you *did* love the Beast.

Beauty: Yes.

131. This speech is omitted in the film and "At your service" is followed
by:

Prince: Does it displease you that I look like this friend of
your brother's?

Beauty: Yes . . . No.

Le Prince : Qu'avez-vous
Belle ?

Belle : ¹³¹ Je vous regarde.
Il va falloir que je
m'habitue . . .

Le Prince : Vous êtes une
drôle de petite fille,
Belle . . . une drôle de petite
fille. . . .

Belle : Pour vous servir.

404—Plan moyen. Le Prince
prend Belle dans ses
bras et l'emporte dans les
roches suivi du pano-
ramique. Ils sortent de
l'image par en haut.

Belle : Ce n'est pas cela, Monseigneur. Mais vous ressemblez
à quelqu'un que j'ai connu.

Prince : Qui donc ?

Belle : Un ami de mon frère.

Prince : Vous l'aimiez ?

Belle : Oui.

Prince : Vous lui avez dit ?

Belle : Non.

Prince : Mais vous aimiez la Bête.

Belle : Oui.

131. Cette réplique est supprimée dans le film et « Pour vous servir » est
suivi par :

Prince : Il vous déplaît que je ressemble à cet ami de votre
frère ?

Belle : Oui . . . Non.

Exterior. Lawn. Sun.

Char.: Beauty, Prince.

405—Long shot of the lawn
with a lower level. The
heads enter by the bottom
and come forward
toward the camera, then
stop.

Prince: The first time I carried
you ¹³² in my arms, I was the
Beast ¹³³ and you had fainted.

406—Reverse shot. The Prince
in profile, Beauty in his
arms facing front. He lets
her slip standing to the
ground. She faces him,
profile to the camera. The
Prince unfastens his
cloak with both hands.

Prince: ¹³⁴ Beauty, this cloak
is a fairy cloak. It will carry
us far, far away in space.
You're not afraid?

407—Reverse shot. The Prince
from the back, finishes
unfurling the spreading
cloak. He lets it go. The

132. Cocteau abandoned use of the familiar form of address indicated in this speech.

133. The rest of this sentence is replaced by "You're happy?" and Beauty adds: "I'll have to get used to this." See 403. 409 is inserted here in the film.

134. Two speeches replace this one in the film. Only the last sentence is kept:

Beauty: Is it very far?

Prince: We shall fly there through the air. You're not afraid?

Extérieur. Pelouse. Soleil.

Pers. : Belle, Prince.

405—Plan d'ensemble de la
pelouse avec un
contrebas. Les têtes
entrent par le bas et
s'avancent vers l'appareil,
puis s'arrêtent.

Prince : La première fois que
je t'ai ¹³² portée dans
mes bras, j'étais la Bête ¹³³ et tu
étais évanouie.

406—Contre-champ. Le Prince
de profil, Belle dans
ses bras de face. Il la laisse
glisser debout à terre.
Elle se place de profil
devant lui. Le Prince
dégrafe son manteau à
deux mains.

Prince : ¹³⁴ Belle, ce manteau est
un mantcau-fée. Il va nous
conduire loin très loin
dans l'espace. Vous n'aurez
pas peur ?

407—Contre-champ. Le Prince
de dos, finit de déployer le
manteau qui se déploie.
Il le lâche. Le

132. Le « tu » est supprimé dans le film : « Je vous ai portée. »

133. Le reste de cette phrase est remplacé par « Vous êtes heureuse ? »
et Belle ajoute : « Il faudrait que je m'habitue. » Voir 403. 409 est intercalé
ici dans le film.

134. Deux répliques remplacent celle-ci dans le film. Seule est conservée
la dernière phrase :

Belle : Est-ce très loin ?

Prince : Nous y volerons dans les airs. Vous n'avez pas peur ?

cloak spreads out on
the grass. The Prince draws
Beauty to him. She has
her head on his shoulder
facing the camera.

Beauty: Why¹³⁵ . . . I like to
be afraid . . . (after a silence)
. . . with you.

408—Reverse shot. The Prince
facing front, holding
Beauty close to him and
settling back to stretch
out on the cloak.

The Prince: ¹³⁶ Let's be off.

409—Down shot of the two.
The Prince has Beauty
stretch out on the
spread-out cloak on the
ground and lies down
beside her.

A kind of storm blowing
up only for them begins
to ruffle their hair and
the folds of the cloak as
it rumples and rolls. Beauty
huddles against the
Prince. Slow truck
forward.

Beauty: ¹³⁷ And where will this
cloak take us?

135. "Why" omitted in the film.

136. In the film:

Prince: Beauty, I'm taking you with me! Let's be off!

137. This speech has been altered as follows in the film: "Where are you taking me?"

manteau s'étale sur
l'herbe. Le Prince attire
Belle à lui. Elle a sa tête
sur son épaule, face
à l'appareil.

Belle : Mais ¹³⁵ . . .
j'aime avoir peur . . . (après un
silence) . . . avec vous.

408—Contre-champ.

Le Prince de face, serrant
contre lui la Belle et
reculant sur le manteau
pour s'étendre.

Le Prince : ¹³⁶ En route.

409—Plan plongeant des deux.

Le Prince fait s'étendre
Belle sur le manteau
déployé par terre et
s'étend à ses côtés.

Une sorte de tempête qui
ne joue que pour eux
commence à agiter leurs
chevelures et les plis du
manteau qui se froisse
et se roule. La Belle
se blottit contre la
Prince. Lente avancée du
chariot.

La Belle : ¹³⁷ Et où nous
conduira-t-il ce manteau ?

135. « Mais » supprimé dans le film.

136. Dans le film :

Prince : Belle, je vous emporte ! En route !

137. Cette réplique a été modifiée comme suit dans le film : « Où me conduisez-vous ? »

Prince: Into our ¹³⁸ kingdom
where you will be a great Queen.
You will find your father there
and your sisters will carry the
train of your dress.

The arrangement of the
characters and the folds
of the cloak will be
governed by what
happens to the actors
after the leap and the fall
in the trick shot which
will be made.

*410—Vertical long shot, bird's-
eye view. We see almost
in miniature both Beauty
and the Prince on the
cloak as it is rumpling.
(Simplifilm.) We see
them through a foreground
of tree branches.

*411—Trick shot for the cloak
as it is detached from the
earth.

Here is how this shot will
be made. The camera will
shoot the empty
landscape at the spot
where Beauty and the
Prince were on the cloak.
It will shoot this scene
from the front and a
little up in the air. Above
the field of vision of the

138. In the film: "my."

Le Prince : Dans notre¹³⁸
royaume où vous serez une
grande Reine. Vous y
retrouverez votre père et vos
soeurs porteront la traîne de
votre robe.

La pose des personnages
et les plis du manteau
seront réglés d'après
ce qui arrivera aux
acteurs après le saut et la
chute du tréage qui
va se produire.

* 410—Plan d'ensemble vertical
à vol d'oiseau. On voit en
assez petit le groupe
de la Belle et du Prince
sur le manteau qui
s'agite. (Simplifilm.)
On les voit à travers un
premier plan de
branches d'arbres.

* 411—Plan de tréage pour le
manteau qui s'arrache du
sol.

Voici comment sera tourné
ce plan. L'appareil prend
le paysage vide à la
place où étaient la
Belle et le Prince sur le
manteau. Il prend ce
paysage de face et un
peu en l'air. Au-dessus du
cadre de l'opérateur, on
construira une sorte de

138. Dans le film : « mon. »

operator, a sort of diving board will be constructed, the covered end comfortably covered with moss.

The actor and an acrobat (a double dressed like the actress) will wait on the edge of the catwalk, feet on the cloak the end of which, since it will be weighted, will hang down in front of their feet, at the edge of the catwalk (off screen). At the signal and when the camera has already begun to shoot, the two actors will jump, holding themselves rigid from the catwalk, so that the weighted hem of the cloak enters first on the screen and the actors next. They fall on the grassy knoll and let themselves fall *ad lib.*, the Prince holding Beauty by the shoulders and Beauty hiding her face against his chest. After they have fallen, they will remain motionless, the camera will keep shooting them a good while in the pattern their fall has created. If the actor and actress before jumping hold the edges of the top of the cloak with their arms

plongeoir et, sur le
plongeoir, on
rembourrera confortablement le mamelon de mousse.

L'acteur et une aerobate
(double vêtue comme
l'actrice) attendront au
bord de la passerelle,
les pieds sur le
manteau dont l'extrémité
alourdie de poids pendra
devant leurs pieds, au
bord de la passerelle
(hors champ). Au signal et
lorsque l'appareil aura
déjà commencé à
tourner, les deux artistes
sauteront en se tenant
très droits, de la passerelle,
de telle sorte que le
bas du manteau alourdi
entre le premier dans
le champ et les artistes
ensuite. Ils tomberont
sur le mamelon
d'herbe et s'y laisseront
choir, le Prince tenant
Belle par les épaules
et Belle cachant son visage
contre sa poitrine.
Une fois tombés, ils
resteront immobiles,
l'appareil les tournera un
bon moment dans leur
pose de chute. Si l'acteur
et l'actrice avant de
sauter tiennent les bords
du haut du manteau

stretched out, they will
be able, after they are
motionless on the ground,
to pull the corners of the
cloak toward them.

Prince ¹³⁹ (with passion):
Hold me tight.

This image will be shown
backwards. The Prince
and Beauty will then be
seen stretched out in a
strange position that they
will assume themselves
after No. 409. Suddenly,
they will be ripped from
the earth and they will
fly up off the top of the
image. Perhaps it will
have to be shot in slow
motion.

*412—We fade to the two heads
(to the chest) of Beauty
and the Prince which are
supposed to look as
though they are stretched
out and holding the top
of the cloak taut above
them. Actually, this
image is shot with the two
actors standing in front
of a mirror. Storm fan.

In the mirror, stills of
coast, waves, and sea taken
from a plane will be seen
passing.

139. Speech omitted in the film.

à bras tendus, ils
pourront, une fois
immobiles à terre,
ramener les coins du
manteau vers eux.

Le Prince ¹³⁹ (avec passion) :
Tiens-moi fort.

On passera cette image à
l'envers. On verra donc
le Prince et la Belle
étendus dans une pose
étrange qu'ils prendront
eux-mêmes dès le N° 409.
Soudain, ils s'arracheront
du sol et s'envoleront par
le sommet de l'image.
Peut-être faudra-t-il tour-
ner au ralenti.

*412—On enchaîne sur les deux
têtes (jusqu'à la poitrine)
de la Belle et du Prince
qui doivent avoir l'air
étendus et tenant le haut
du manteau tendu au
dessus d'eux. En réalité,
cette image est prise, les
deux acteurs debout devant
la glace. Ventilateur de
tempête.

Sur la glace, on verra
défiler des vues prises d'un
avion, des côtes, les vagues,
la mer.

139. Réplique supprimée dans le film.

If the Simplifilm allows
(and I think it is
feasible) we will close on
the fairy cloak, flying far
away through the clouds.

We could then insert
these stills between
numbers 412 and 413.

413—Fade to the passing air-
plane shots and at the
top of the screen the
fluttering bottom hem of
the cloak.

On this fluttering cloak
will appear the words:

T
H
E
E
N
D

Si le Simplifilm le permet
(et je pense que c'est
faisable) on finira sur le
manteau de fée, de loin
volant à travers les nuages.

On pourrait alors intercaler
cette prise de vues entre
les numéros 412 et 413.

413—On enchaîne sur les vues
d'avion qui défilent et en
haut de l'image le bas du
manteau qui flotte.

C'est sur ce manteau qui
flotte que s'inscrira le
mot :

F
I
N

APPENDIX

EXCERPTS FROM JEAN COCTEAU'S DIARY

BEAUTY AND THE BEAST

- 2—I would have liked to have taken the archer scene tomorrow morning which opens the film, but the only things we can find at Tours are some very heavy bows which are quite unworkable.
31 August 1945 (p. 31)

The crossbows are hopeless. I shall have to use longbows or slings.

I September 1945 (p. 33)

- 3—The archery set is exactly as I visualized it when I wrote the film in the Palais-Royal. The film will start with a sequence of close-ups: first of all, the target hit by an arrow, then a shot of the backs of Avenant and Ludovic, followed by the next

APPENDICE

EXTRAITS DU JOURNAL D'UN FILM

LA BELLE ET LA BÊTE

2—Demain matin, j'aurais aimé tourner la scène des arbalètes qui ouvre le film. Mais on n'a trouvé, au Musée de Tours, que des armes très lourdes et qui ne fonctionnent plus.

31 août 1945 (p. 38)

Arbalètes impossibles. J'emploierai des arcs ou des frondes.

1 septembre 1945 (p. 41)

3—Le cadre du tir à l'arc est exactement celui que j'ai rêvé lorsque j'écrivais le film au Palais-Royal. Le film commencera par de gros plans successifs : la cible, la flèche qui s'y plante, les dos d'Avenant et de Ludovic, la flèche qui se pique dans la

arrow landing in the room frightening the dog. I've added a very big close-up of Jeannot's hands drawing the bow just as Michel knocks into him. I faked the sound of the arrow leaving the bow by swishing a stick near the microphone.

12 September 1945 (p. 55)

4—In my opinion the more one plays around with time and space in films the better. There is no need for the arrow shot to be realistic. I will show the little dog on the cushion before the arrow lands, as if the audience were in the room waiting for it to arrive after they have just seen it leave the bow.

I'll focus on Jeannot's hand after he's pushed and will give another second more of Nane climbing on the chair.

12 November 1945 (pp. 133–34)

19—If she's [Mila] well enough by Monday I will tackle the scenes of the necklaces, and the sedan chairs.

(see also 299)

1 September 1945 (p. 33)

I'll take the opportunity and use Mila in the sedan chair scene.

I 'break down' the sedan chair with Alekan and Clément and arrange the set so that Mila need move as little as possible.

5 September 1945 (p. 43)

21—Shoot the scene when the sisters arrive to find the laekey asleep in the chair. Follow it with Mila getting into her chair and settling herself as if she's on the lavatory, then the shot of her shouting through the door.

7 September 1945 (p. 46)

We shoot the departure of the sedan chairs, using Mila's double. And take the shot of Nane opening the door of her chair to find it full of chickens which refuse to stay where they should. So the stage hands had to get to work on putting the fowls to sleep, by catching them, stuffing their heads under

chambre et chasse le chien. J'ajoute un très gros plan des mains de Jeannot qui tirent à la seconde où Michel le bouseule. La flèche part. J'en imite le sifflement avec une badine qui fouette l'air près du miroir.

12 septembre 1945 (p. 68)

4—J'estime que le cinéma doit trier avec l'espace et le temps. Il ne faut pas que l'épisode de la flèche se produise dans le temps normal. Je montrerai la chienne sur le coussin avant que la flèche n'arrive, comme si le spectateur se trouvait dans la chambre un peu avant le départ de la flèche qu'il voit partir de l'arc. Je resterai davantage sur la main de Jeannot après la bouseulade et un quart de seconde de plus sur Nane grimant sur la chaise.

12 novembre 1945 (pp. 165-66)

19—Si Mila en est capable, j'attaquerai lundi les scènes du collier et des chaises à porteurs.

(voir 299)

1 septembre 1945 (p. 41)

J'en profiterai pour employer Mila dans la scène du départ en chaise.

Avec Clément et Alekan, je délabre la chaise à porteurs et je compose ma mise en scène (de telle sorte que Mila bouge le moins possible).

5 septembre 1945 (p. 54)

21—Je tourne le plan du laquais endormi dans la chaise et des soeurs qui arrivent, furieuses. Le plan de Mila qui entre dans sa chaise et s'y installe comme aux cabinets. Le plan où elle crie par la portière.

7 septembre 1945 (p. 58)

Nous prenons le départ des chaises avec un double de Mila. Nous prenons le plan où Nane ouvre la porte de sa chaise pleine de poules. Les poules hurlent et refusent de rester dans la chaise. C'est alors que les machinistes se livrent à l'anesthésie des volailles. Ils les attrapent, leur fourrent la tête sous

their wings and whirling them around at arm's length. This does it. Then we put them back in the chair, I give the order to shoot, Nane comes forward, says her line, opens the door, and cries with annoyance. The chickens fly out, one through the door, the others through the windows. Then Nane settles herself inside and sits down on a hen, saying 'These chairs are filthy' at which moment two ducks come out in single file from beneath her skirts. Am terrified that we shall burst out laughing, but somehow or other we manage to control ourselves and take the shot.

8 September 1945 (pp. 47-48)

- 24—After lunch I get back and just manage to snatch the shot of Ludovic shutting his sisters into the chairs and their moving off. Another shot of the chairs being carried. The lackeys kicking the cellar door. The chairs are very heavy. Paul, dressed as a lackey, drops the handles twice running, but if this takes all right I'll fix that by cutting to a close-up of Nane crying: 'They've been drinking!'

Tracking camera follows Mila in a close-up.

7 September 1945 (pp. 46-47)

Lunch. Take scene of the lackeys waking up. After that, do the close-ups of Nane which will be used as cuts in the scene with the sedan chairs. (That is, where the chair wobbles and is dropped by one of the lackeys, and she cries out: 'They've been drinking!' after which the chair is righted and the procession starts off again. Having this shot I may be able to use the one I spoilt, or thought at first would be a little fantastic.)

8 September 1945 (p. 48)

- 29—I'd like to make the scene where Beauty and Avenant are seen for the first time very beautiful. So far they've only been seen from behind.

12 November 1945 (p. 134)

- 44—Shoot the hall scene when the important guests are received by the merchant. Escoffier has grouped them round the table very well, like 'The Anatomy Lesson.' Shoot the father's entrance with the guests, as seen by Beauty from the sisters'

l'aile et les font tourner vite à bras tendus. Les volailles s'endorment. On les pose dans la chaise. Je demande le moteur. Nane avane, dit son texte, ouvre la porte, pousse un eri. Les volailles se sauvent, l'une par la porte, les autres par les fenêtres de la chaise. Nane s'installe, assise sur un poulet. Elle dit : « Ces chaises sont des immondices. » A ce moment, deux canards sortent l'un après l'autre de sous ses jupes. Je tremble qu'on n'éclate de rire. Mais tout le monde se retient et l'image est prise.

8 septembre 1945 (p. 59)

24—J'arrive, après le déjeuner, à prendre au vol le passage des chaises et Ludovic qui met les soeurs en boîte. Deuxième passage des chaises. Le coup de pied du laquais dans la porte du cellier. Les chaises sont lourdes. Paul, habillé en laquais, lâche les branards deux fois de suite. Si la prise est bonne, je couperai par un gros plan de Nane eriant : « Ils ont bu ! » Travelling suivant Mila en gros plan.

7 septembre 1945 (p. 58)

Déjeuner. On tourne le plan des petits laquais qui s'éveillent. Ensuite les gros plans de Nane qui doivent servir au montage de la sortie des chaises. (Celui où la chaise baseule, lâchée par un porteur.) Elle erie : « Mais ils ont bu ! », la chaise se redresse et les porteurs repartent. Grâce à ce plan, je tâcherai d'employer les plans manqués du cortège, plans qui risquent d'être curieux.

8 septembre 1945 (p. 60)

29—Je voudrais faire une très belle scène dans la chambre (celle où les visages de la Belle et d'Avenant nous apparaissent). On ne les a encore vus que de dos.

12 novembre 1945 (p. 166)

44—Je tourne dans la grande salle du complexe Marehand les scènes avec les notables. Euseffier me les a très bien arrangés en « leçon d'anatomie ». Prise de l'entrée du père et des notables vus par Belle (de la chambre des soeurs). Prise—qui précède—

room. And the one which precedes it taken from above the banisters, between the landing and the staircase.

8 November 1945 (pp. 130–31)

51—I become part of the audience and then I forget all about

52—the continuity. I have forgotten the continuity of movement

53—where Marcel André mounts his horse. So that we can still

use that shot, I shall have to cut a bit of Nane Gernon at the

window. She will have to say her lines again and then leave

the window, so that Marcel in the next cut can make his move-

ment. This means I shall finish up behind the horse when he

mounts it and says ‘And you, Beauty, what shall I bring you?’

30 August 1945 (p. 28)

In order to make sure of Mila and Nane’s laughter in the

close-up (on Josette’s line, ‘bring me a rose . . .’) I asked Aldo

to dress himself up as a hag. He made up his face under a veil,

and wore long blond curls made of woodshavings. He was

grotesque and looked like an old witch. I pushed him out in

front of them after the clapper-boy. But they told me they

laughed only because they didn’t find him funny.

30 August 1945 (p. 29)

We run to meet it and, on the wing, just manage to catch the

shot of Marcel André bending down from his horse to Beauty:

‘And you, Beauty, what shall I bring you?’ It is this shot which

leads to her reply which I took as a close-up: ‘Bring me a rose,

father, for none grow here.’ This is followed by her sisters’

mocking laughter, shot yesterday.

1 September 1945 (pp. 32–33)

I decide to try the close-up ‘bring me a rose.’ We set it. Marais arrives.

5 September 1945 (p. 43)

57—Finish up with the usurer’s scene with Avenant and Ludovic.

26 November 1945 (p. 150)

59—Good run through of the stable stuff, the retakes of the doors

de l'entrée d'en haut des balustres, entre la loggia et l'escalier.
8 novembre 1945 (p. 162)

51—Je deviens public et j'oublie les raccords. J'ai oublié d'amorcer
52—le mouvement de Marcel André qui va monter à cheval. Pour
53—que la prise serve, je couperai par Nane Gernon à la fenêtre.
Elle redira sa phrase et quittera la fenêtre. Marcel, en amorce,
fera son mouvement. Je le terminerai derrière le cheval lorsqu'il
l'enfourche et qu'il dit : « Et toi, Belle, qu'est-ce que je te
rapporte ? »

30 août 1945 (p. 35)

Pour le rire de gros plan de Mila et de Nane (sur la phrase de
Josette : « Rapportez-moi une rose . . . ») j'avais prié Aldo de
se déguiser en veuve. Il s'était plâtré la figure sous un tulle et
portait des tresses blondes en copeaux de bois. Il était ignoble
et ressemblait à la vieille Bijou. Je l'ai amené en face d'elles
après la claquette. Elles me dirent qu'elles avaient ri parce
qu'elles ne le trouvaient pas drôle.

30 août 1945 (p. 36)

Nous attrapons au vol l'image de Marcel André qui se penche
vers Belle sur son cheval : « Et toi, Belle, qu'est-ce que je te
rapporte ? » image qui motive la réponse de Belle en gros
plan : « Mon père, rapportez-moi une rose, car il n'en vient pas
ici », réplique qui motive le fou rire des socurs, tourné hier.

1 septembre (p. 41)

Je décide qu'on entreprendra le gros plan « Rapportez-moi une
rose ». On s'installe. Jean Marais arrive.

5 septembre (p. 53)

57—Je termine la journée par la scène de l'usurier, d'Avenant et de
Ludovic.

26 novembre 1945 (p. 186)

59—Très belle projection de l'écurie, des portes refaites et du com-

and the beginning of the mirror scene (with the usurer and the card game). Shall tackle the great hall set tomorrow. (See also 247)

28 November 1945 (p. 153)

68—The château is wrapped in shadows, thanks to the smoke machines. First shot: of the stone cornices with the moon on them. The Merchant comes in through a fog, which the ventilators clear. The branches draw aside, he goes in. Then the branches close behind him. (See also 247)

1 October 1945 (p. 80)

74—These sickening retakes, with all the paraphernalia of fixing the gear back into position and getting the gadget to blow the candles out again, are tedious in their detail but the effect will be—I shall project this sequence backwards—as though the candles were being lit one by one by an unseen hand.

3–4 December 1945 (p. 158)

79—Do close-ups of the statue watching this scene. And the one where the arm puts the candlestick down and picks the jug up. Do a shot of it pouring. (Which I will cut to a close-up of Mareel looking terrified.) Time's up.

30 November 1945 (p. 154)

Have come to the conclusion that Alekan's lighting on the statue heads was too bright and it's that which makes them look too human. Have started to do it again, having first plastered their heads with dark paint to make them appear lit by the fire. And this also makes their eyes shine and makes them look more in keeping with their surroundings.

1 December 1945 (p. 156)

81-83—The kids who play the stone heads are incredibly patient. For they've got most uncomfortable positions, having to kneel behind the set with their shoulders fixed in a sort of armour of plastic and resting their hair which is all gummed and bepowdered against the pillar with the arc lamps full in their faces. The effect is so intensely magical that I wonder if the

menacement de l'auberge. (Scène de l'usurier—scène du jeu.)
—J'attaque la grande salle demain.

(voir 247)

28 novembre 1945 (p. 189)

68—Le château s'estompait grâce aux fumigènes. La première prise était un clair de lune frappant les angles des pierres. Le marchand arrive dans le brouillard que des ventilateurs dissipent. Les branches s'écartent, il entre. Les branches se referment derrière lui.

(voir 247)

1 octobre 1945 (p. 101)

74—Je répugne presque à noter en détail ces reprises écoeurantes avec tout l'appareil de moteurs, de projecteurs à éclairer et à éteindre et qui doivent correspondre avec le vent qui souffle les candélabres (lesquels, puisque je tourne cet épisode à l'envers, s'allumeront un à un sur l'image).

3-4 décembre 1945 (p. 195)

79—Je tourne le gros plan des statues qui suivent la scène. Je tourne le plan où le bras quitte le candélabre et empoigne l'aiguière. Je tourne le plan du bras qui verse. (Plan qui sera coupé par un plan terrifié de Marcel.) Heure limite.

30 novembre 1945 (p. 191)

J'avais trouvé que l'éclairage d'Alekan, sur les têtes des statues vivantes, était trop vif et les humanisait. Je recommence les prises. Je charge les têtes en peinture sombre comme si le feu les avait léchées. Aussitôt les yeux brillent et les têtes se mélangent aux moulures.

1 décembre 1945 (p. 193)

81-83—Les jeunes figurants qui tiennent le rôle des têtes de pierre font preuve d'une patience incroyable. Inconfortablement installés, à genoux derrière le décor, les épaules dans une sorte d'armure, ils doivent appuyer leurs cheveux gominés et bavoxés contre le chapiteau et recevoir les arcs de face. L'effet est tel que je me demande si l'appareil traduira son intensité, sa vérité

camera can possibly get it. These heads are alive, they look, they breathe smoke from their nostrils, they turn following the artists who are unaware they are being watched. Perhaps as objects which surround us behave, taking advantage of the fact that we believe them to be immobile.

Shoot the merchant's arrival (except for the candelabra which I'll do tomorrow). The fire flames up. The clock strikes. The table's laid, covered with plates, jugs and glasses all in the style of Gustave Doré. The whole bordering on the macabre (like the Gare de Lyon). From a centre-piece heaped with ivy, pâté and fruit a living arm appears to grasp the candlestick.

30 November 1945 (p. 154)

- 86—At 6:15 I did another shot which I thought of when looking at the lion's head carved on the chair arm. I noticed that the merchant's hand was, as it were, *sleeping* on the lion's head. When the beast's roar is heard in the distance, it seemed as if the hand woke up and ran away. On Monday I'll do a shot of the candle stumps in the candelabra from which I'll cut to Marcel's fear and do his flight.

1 December 1945 (pp. 156–57)

- 93—Four shots, including the one of the dead deer. I opened its throat myself and poured the haemoglobin down. Some beautiful patches of sunlight through the leaves.

5 October 1945 (pp. 86–87)

- 94—Have found the beginning of the rose scene. As the Merchant steps forward, the rose lights up. He looks at it. And the rose illuminates everything: the gate, the trees, etc. . . .

3 October 1945 (pp. 83–84)

One final shot: the rose illumined.

April 1946 (p. 193)

- 95—Tackled Epinay this morning (the door). The Merchant's first sight of the Beast. And the scene in the hall.

3 October 1945 (p. 82)

Still struggling. Not a cloud in the sky this morning when I

magique. Ces têtes vivent, *regardent*, soufflent de la fumée, se tournent, suivent le jeu des artistes qui ne les voient pas, comme il se peut que les objets qui nous entourent agissent, en profitant de notre habitude de les croire immobiles.

Je tourne l'arrivée du marchand (passé les candélabres, que je tournerai demain). Le feu flambe. La pendule sonne. La table est mise, couverte de vaisselle, de carafes, de verres du style Gustave Doré, tout au bord de l'horrible. (Style gare de Lyon.) D'un désordre de pâtés, de lierre, de fruits, sort le bras vivant qui s'enroule au candélabre.

30 novembre 1945 (p. 191)

86—A six heures un quart, je tourne un plan qui me vient en remarquant la tête de lion qui termine les accoudoirs du fauteuil. La main du Marchand *dort* sur cette tête de lion. Le rugissement lointain de la Bête se fait entendre. La main *s'éveille* et se sauve. Lundi je passerai sur le candélabre aux bougies consumées. Du candélabre je passerai sur l'angoisse de Marcel et j'amoreerai sa fuite.

1 décembre 1945 (p. 194)

93—Quatre plans, y compris le plan du chevreuil mort dont j'ouvre moi-même la gorge et sur qui je verse l'hémoglobine. Il y a de belles taches de soleil à travers les feuillages.

5 octobre 1945 (p. 108)

94—J'ai trouvé le début de la scène de la rose. Le marchand approche : la rose s'éclaire. Il la regarde. Et la rose éclaire tout : la porte, les arbres, etc. . . .

3 octobre 1945 (p. 105)

Je tourne la rose qui s'allume. C'est tout.

avril 1946 (p. 239)

95—Ce matin, j'attaque Epinay. (La porte. Première rencontre du marchand et de la Bête. Scène de la rose.)

3 octobre 1945 (p. 103)

La lutte avec le destin continue. Ce matin, j'arrive à Epinay

reached Epinay and everybody looked as though it was going on all right. The ventilator is fixed up. Just started to shoot the rose scene.

5 October 1945 (p. 86)

Marcel André is now being shot against the light for the scene where the Beast first shows himself, and a terrible gust of wind arises. This terrible wind is of course conveniently provided by a wind machine, in front of which I stand throwing handfuls of dead leaves. The wind snatches Marcel's hat off as though the Beast himself were obliging him to stand at the ready.

6 October 1945 (p. 88)

96—At two o'clock made a start on the scenes of Marais alone. The stand-in dressed as the merchant will have to do.

7 October 1945 (p. 91)

108—Went over tomorrow's work: two general shots of the sets, one at night (the Merchant's arrival) the other in the morning (the Merchant leaving, and the Beast's face). Have scrapped the gates. Will use branches instead and make them part, showing the Beast's glaring eyes through them.

30 September 1945 (p. 79)

About six o'clock we get around to shooting Marcel André leaving on Magnificent, with Marais parting the branches (close-up) and watching him ride away. We intended to take this close-up of Marais with only his eyes lit, by reflecting an arc-lamp on to them.

1 October 1945 (p. 81)

After that we'll deal with the sequence of the Merchant coming home after seeing the Beast. (The scenes where Marais is shown only in profile, or rather it's a three-quarter shot.)

18 October 1945 (p. 106)

123—Have shot the famous face-slapping scene. I hope to use only one take but Michael, put off by the slap, forgot his cries.

22 October 1945 (p. 110)

sous un ciel sans nuages. Le travail s'organise assez vite. Le ventilateur est à sa place. Je tourne la scène de la rose.

5 octobre 1945 (p. 108)

Marcel André tournait les contre-champs de la scène où la Bête lui apparaît et propage un vent furieux. Ce vent furieux provenait d'une hélice devant laquelle je lâchais des poignées de feuilles mortes. Ce vent arrache le chapeau de Marcel comme si la Bête l'obligeait à se mettre au garde à vous.

6 octobre 1945 (p. 110)

96—A deux heures, nous commençons les plans de Marais seul. Le stagiaire, habillé en marchand, servira d'amorce.

7 octobre 1945 (pp. 113-14)

108—Préparé le travail de demain. Les deux grandes vues générales du décor, l'une de nuit (arrivée du marchand), l'autre du matin (départ du marchand et visage de la Bête). Avons supprimé les grilles. Mettrons des branchages qui s'ouvrent et les yeux de la Bête qui s'éclairent.

30 septembre 1945 (pp. 99-100)

Vers six heures nous tournons le départ de Marcel André sur le *Magnifique*, les branches qui se referment, Marais qui les écarte et regarde, en gros plan, le cavalier partir. Nous voulions tourner le plan de Marais dans l'ombre et n'éclairer que ses yeux avec des miroirs reflétant une lumière d'arc.

1 octobre 1945 (p. 101)

Ensuite, j'attaquerai la séquence du marchand qui rentre de chez la Bête. (Les scènes où Marais ne se montre que de profil ou de trois quarts.)

18 octobre 1945 (p. 131)

123—J'ai tourné la fameuse gifle de Marais à Mila. Je comptais ne prendre qu'une image, mais, troublé par le choc, Michel a oublié son rôle.

22 octobre 1945 (p. 136)

127—I'll have the tracking rails put up in front of the house in the corner of the courtyard. I'll take Beauty's flight by moonlight. She'll wear her cape and walk the whole length of the house, till she reaches the iron ring decorated with the head of a horned monster. Then she'll look to the right and to the left. Alekan will close-up on Beauty and this iron beast on the ring which, in her father's home, as it were, gives a preview of her future. This seventeenth century ironwork impressed me the very first day I discovered the house. It was *the* house.

5 September 1945 (p. 42)

129—(Josette refuses to ride Aramis, so some girl, a neighbour of the owner of Rochecorbon, is to double for her.)

1 September 1945 (p. 33)

For all that, we must somehow take the shot of the horse, ridden by the local girl who is doubling for Josette. I do it 'silent' so that I can shout my orders.

5 September 1945 (p. 40)

130—Run through of stable sequence. It's quiet with plenty of contrast to it and quite striking. The shot of Beauty leaning on Magnificent's neck looks like a drawing of me!

27 November 1945 (p. 151)

135-38—The dust which the rapid motion (to make it appear slow on the screen) throws up may have its own advantages of atmosphere. As Josette goes along the corridor, one of the female figures carved in the top of the stairs turns its head to the right, and its plastered arm lifts the curtain. We made an eighty frame slow motion shot of this.

5 December 1945 (p. 159)

142—I shall go on with the corridor tomorrow. And do Beauty's arrival as she comes up the corridor without moving her feet—thanks to a platform which we pull on a string. It was the first rushes from this scene which made Paulvé decide to finance us.

11 December 1945 (p. 162)

127—Je fais mettre le rail en face de la maison, à l'angle de la basse-cour. Je prendrai la fuite de Belle au clair de lune. Elle avance avec sa cape le long de la façade. Elle arrive à la hauteur de la ferrure à tête de monstre cornu. Elle inspecte de droite et de gauche. Alekan avancée en gros plan sur l'image de Belle et de la bête qui était chez son père et qui prédisait son avenir . . . Cette ferrure du xvii^e siècle m'avait frappé le premier jour où j'ai découvert la maison. C'était *la maison*.

5 septembre 1945 (pp. 52-53)

129—(Une jeune fille, voisine des propriétaires de Rohecorbon, doublera Josette qui refuse de monter Aramis.)

1 septembre 1945 (p. 41)

Il faut tourner le cheval monté par une dame du voisinage qui double Josette. Je tourne « muet » pour crier mes ordres.

5 septembre 1945 (p. 50)

130—La projection de l'écurie (suite) est rapide, sombre, traitée dans le clair-obscur, saisissante. L'image de Belle qui se penche sur le col du *Magnifique* a l'air d'un dessin de moi.

27 novembre 1945 (p. 187)

135-38—La poussière que soulève sa course rapide (à cause du ralenti) peut être très noble et très riche à l'écran. En haut une des cariatides tourne la tête à droite, les bras d'armures soulèvent le rideau, Josette s'engage dans le couloir. Tout cela très vite (ralenti à quatre-vingts images).

5 décembre 1945 (pp. 196-97)

142—Demain je continue dans le couloir—(arrivée de Belle qui avance sans bouger les pieds, grâce à un dispositif de tirette et la fameuse scène dont le premier essai a décidé Paulvé à prendre la charge du film).

11 décembre 1945 (p. 201)

Hope to finish the corridor tonight.

13 December 1945 (p. 163)

In between these shots I had a run-through of the moving platform in the corridor and one close-up of Marais which I'll use as a cut in the scene where he looks at his hand.

15 December 1945 (p. 165)

151—It was three in the morning before I was able to make a start by doing a panning shot round the room * with the lights following the camera round. In the end, I cut this shot. Then we did the first part of Josette's entrance (when the mirror speaks to her).

15 December 1945 (p. 165)

158—Marcel André in the fog. And Josette's cry as she first sees the Beast, and faints.

6 November 1945 (p. 129)

They're all right; and one wonders how Josette glides along the ground without moving her feet.

15 December 1945 (p. 165)

159—Doing the bit where the Beast carries Beauty, Jeannot kept tripping over his own sleeves, or treading on Josette's cape, and couldn't walk at all.

2 October 1945 (pp. 81-82)

160—And do the magic mirror scene and the one where the beast carries Beauty in his arms into her room.

(see also 151)

13 December 1945 (p. 163)

166-173—Things went well. Did the whole of Beauty's first dinner in the great hall. And the odd shots round the table in front of the chimney piece, with one of the living statues and a tracking shot of the Beast standing behind Josette's chair as he turns to go. He goes through the arch, turns and closes the

* I cut this shot.

Cette nuit, il me faut terminer le couloir.

13 décembre 1945 (p. 202)

Entre deux prises j'ai été voir la projection du couloir à tirette et le gros plan de Marais pour intercaler dans la scène où il regarde ses mains.

15 décembre 1945 (pp. 204-205)

151—Je n'ai tourné qu'à trois heures du matin, le panoramique de la chambre qui s'éclaire par zones * et la première scène de l'entrée de Josette. (Quand le miroir lui parle.)

15 décembre 1945 (p. 204)

158—Marcel André dans la brume. Josette qui pousse un cri en voyant la bête et se trouve mal.

6 novembre 1945 (p. 159)

Réussite. On se demande comment Josette glisse au ras du sol.

15 décembre 1945 (p. 205)

159—Au moment de tourner le plan où la Bête porte la Belle, Jeannot encombré par ses manches et par la cape de Josette n'arrive pas à la soulever et à marcher.

2 octobre 1945 (p. 102)

160—Scène du miroir magique, scène de l'entrée de la Bête dans la chambre avec Belle sur ses bras.

(voir 151)

13 décembre 1945 (p. 202)

166-173—Bon travail en ordre. Tourné toute la scène du premier dîner de Belle dans la grande salle. Terminé des plans autour de la table et contre la cheminée avec une des cariatides vivantes, par un envol de la petite grue et le départ de la Bête derrière le fauteuil de Josette. La Bête s'enfonce sous la voûte,

* J'ai supprimé cette prise.

iron gate and through it we see him disappearing down the corridor.

6 December 1945 (pp. 159-60)

173c—Shall try and finish with Josette and just do the retake of her listening to Marais and the shot where the pearl necklace forms by magic on the Beast's hand (which will project backwards in slow motion).

29 December 1945 (p. 174)

175-177—I'll do the Raray scene after lunch: Beauty, walking alone in the park, comes upon the Beast whom she surprises drinking. I intended to light this scene with magnesium flares but couldn't get any more, and the red powder burns too quickly. So I used arcs and a few lamps. Smoke drifts around. Josette goes toward the garden door. She hears a lapping noise. She goes to open it. I cut. Close-up. She half-opens the door. An arc strikes her face. She looks. Then she shuts the door and turns away. I cut. Then finish with her walking up the path, musing, coming towards the camera till her face almost touches it.

6 October 1945 (p. 89)

177—Marais gave a striking performance last night of the Beast drinking. He drank and then spat it out. He actually *drank* this disgusting water. No other artist I know would have done that.

28 December 1945 (p. 173)

182—The two opening shots of the next scene are very tricky. I'd like to introduce the scene with a shot of the stone and wood statue and finish it on the real stag. But the statue is too high up on the wall, and the cornice is so narrow. Josette climbs up. She's giddy but doesn't complain. She is very brave. We erect a sort of scaffold opposite where the camera-man and his assistant roost beside their machine.

26 September 1945 (p. 73)

After the arch I'll pass in and do the stairway, to the right of where the Beast sees the fleeing stag. Which, by the way, has

se retourne une dernière fois et ferme les grilles. On la voit se fondre derrière.

6 décembre 1945 (pp. 197-98)

173c—Je tâcherai de liquider Josette (plan à refaire lorsqu'elle écoute Marais) et la main de la Bête où le collier de perles se forme tout seul. (Tourné au ralenti à l'envers.)

29 décembre 1945 (p. 215)

175-177—Après le déjeuner, je tourne la fin de la scène pluvieuse de Raray. La Belle se promène seule dans le parc et surprend la Bête en train de boire. Je comptais éclairer la scène aux torches de magnésium, mais je n'en trouve plus et la poudre rouge brûle trop vite. Je tourne avec les arcs et peu de lampes. Les fumées circulent. Josette avance vers la porte. Elle entend lapper. Elle approche de la porte. Je coupe. Gros plan. Elle entr'ouvre la porte. Un arc lui frappe le visage. Elle regarde. Elle referme la porte et se détourne. Je coupe. Face à l'allée, je la tourne qui marche, rêveuse, jusqu'à ce que son visage bouche l'appareil.

6 octobre 1945 (p. 110)

177—La veille, Marais qui lappe cette eau, a inventé une mimique saisissante de bête qui boit. Il buvait, s'ébrouait et recrachait de l'eau. Il *buvait* cette eau dégoûtante. Je ne connais aucun autre artiste qui en aurait bu.

28 décembre 1945 (p. 214)

182—Les deux prises par lesquelles débute la deuxième scène sont délicates. Je voudrais ouvrir la scène sur le cerf de pierre et de bois, la finir sur le cerf véritable. Mais le cerf du mur est très haut, la corniche très étroite. Josette y monte. Elle a le vertige. Elle n'ose pas se plaindre. Elle fait preuve d'un vrai courage. Nous construisons, en face, un échafaud de praticables où jucher l'appareil, l'opérateur et ses aides.

26 septembre 1945 (p. 92)

Après la voûte, je passe directement à l'escalier à droite duquel la bête est censée voir le cerf. Ce cerf a été amené par la

just arrived in a little lorry. Here he is, lying down, tethered, with all his fabulous elegance and revolt.

I shot the close-up of Jeannot scenting the stag.

Clément, hidden behind the Beast's collar, animates his ears by moving them with a forked twig. They prick. The effect is most striking.

27 September 1945 (p. 75)

- 183—Saw the run through of the stag at midday. The shot of the animal lying down, as though in still-life, dappled like leaves, before it springs up and bounds away, has come off marvellously.

6 November 1945 (p. 129)

- 184—I go on and do the end of the scene where Josette pulls the Beast's sleeve, as he comes down the steps; he takes his gloved fist from his face, she touches the glove with her finger and together they come down the rest of the steps, as the camera trucks back at full speed.

27 September 1945 (p. 75)

- 190—Started this sequence today which I thought of on the night of December 5th. Bérard has put two busts in the corridor. They are of two Louis XIV Turks in marble. I shall make Beauty hide behind one of these when she sees the Beast walking in the corridor at night as though in a trance. His hands are smoking and she looks at them for the first time with horror. The Beast has just made a kill.

11 December 1945 (p. 162)

- 192—. . . which precedes the scene 'What are you doing in my room at such an hour?'

13 December 1945 (p. 163)

I used Diot, the assistant stand-in for the Beast yesterday. He could easily pass for Marais. The mask gives him just the same animal look, even the same gestures (the way he puts his hands up to his mask and eyes). Just before the scene 'What are you doing in my room?' I did a shot of him moving behind the

camionnette. Il s'y trouve, entravé, couché, fabuleux d'élégance et de révolte.

Je tourne le gros plan de Jeannot qui flaire le ccrf.

Clément, caché derrière sa collerette, anime ses oreilles avec une fourche de branche. Elles se dressent. L'effet est saisissant.

27 septembre 1945 (p. 94)

183—A midi j'ai vu la projection du daim. Une d'elles, où l'animal couché, frappé de mimétisme, moucheté comme les feuilles, se dresse et fait un bond, colle à merveille.

6 novembre 1945 (p. 159)

184—Je passe à la fin de la scène où Josette tire la manche de la Bête, où la Bête descend du pilier sur les marches, où la Bête écarte le poing ganté de sa figure, où Josette pose les doigts sur ce gant, où ils descendent les marches pendant que l'appareil recule à toute vitesse.

27 septembre 1945 (pp. 94-95)

190—J'ai commencé aujourd'hui la séquence imaginée la nuit du 5 décembre. Bérard a placé dans le couloir deux bustes d'une grande beauté. Ce sont des Turcs Louis XIV, en marbre. Derrière un de ces bustes je fais se cacher Belle lorsque la Bête lui apparaît la nuit, dans le couloir, comme en état d'hypnose. Les mains de la Bête fument et elle les regarde pour la première fois avec épouvante. La Bête vient de tuer.

11 décembre 1945 (pp. 200-201)

192—. . . contre-champ de la Bête dans la scène « *Que faites-vous devant ma chambre à une heure pareille ?* »

13 décembre 1945 (p. 202)

Hier, j'ai déguisé Diot (l'assistant stagiaire) en Bête. On pouvait le prendre pour Marais. Le masque lui donnait la même allure triste des bêtes et lui commandait les mêmes gestes (porter les mains à la bouche, aux yeux, pour appliquer le masque). Je l'ai fait passer derrière les voiles, côté couloir,

veils.* Beauty, doing her hair, feels his presence there. After which I did the scene with Josette to balance up with the one of Jeannot outside the door. Have already seen this stuff on the screen. It's magnificent in a way; but for all that, it still worries me. This morning I must retake a close-up of the Beast roaring. As it is now, in half length, one doesn't get the full impact of his eyes. Have yet to do Josette going out backwards.

18 December 1945 (p. 167)

(See Intro., p. 21)

196—Soon the neatly arranged room was reduced to chaos by having to move things around to get at the right shooting angle, and in the end, the set looked like a Ver Meer sacked by vandals. Marcel André slept right through all this with the sheets right up to his chin. We kept the floor tiles covered with paper till they had to be shown.

9 October 1945 (p. 93)

197—See also 276

226—Only one shot left to do. Will have to leave it till tomorrow morning. (It will be an awful day. The draper in the cupboard.)

8 November 1945 (p. 130)

Everything came easily and fell into place. My eye didn't worry me; I didn't even feel tired. Everybody—actors, cameramen, electricians, were all lifted by a single wing which seemed to come from my heart. We were doing the comic scene where Marais and Auclair imitate the sisters in the Hall after they've shut the draper up in a cupboard. First of all I did some shots of the draper inside, lighting him by a mere slit so that his eye, nose and mouth were only just visible. Tackled the Ludovic-Avenant farce this morning. Fixed a rail up from the ground to the landing so that the camera follows them up and down. After lunch (with Bérard, Marie-Louise Bousquet and an American journalist) I took the rail down and fixed another up so that when the camera reached the top, it could turn and take the whole room in one sweep. With this gadget I can

* I had to cut this passage. On the screen he didn't look at all like him. (See Intro. p. xxvii.—Ed.)

avant la scène « Que faites-vous dans ma chambre ? » * Belle se coiffe et devine une présence. Elle ôte le candélabre de la main vivante et se dirige vers la porte. Ensuite j'ai pris les contre-champs de Josette qui correspondent aux prises de Jean-not en face de sa porte. J'ai vu ces prises à l'écran. C'est assez magnifique, mais le souvenir de l'essai me gêne. Je dois, ce matin, refaire un gros plan de la Bête en train de rugir. L'image à mi-corps ne saute pas assez aux yeux. Il me reste à prendre la sortie de Josette à reculons.

18 décembre 1945 (pp. 206-207)

196—La chambre, vite détruite par ce déménagement effroyable des angles de prise de vues, offrait le spectacle d'un Ver Meer, saccagé par des vandales. Marcel André, les draps au menton, dormait au milieu de ce tumulte. On ne découvrait les carrelages, cachés par du papier, que dans la mesure où ils devenaient utiles.

9 octobre 1945 (p. 116)

197—Voir 276

226—Il reste une seule prise. Je la tournerai demain matin. (Journée ennuyeuse. Le drapier dans le placard.)

8 novembre 1945 (p. 162)

Acteurs, opérateurs, machinistes, étaient soulevés par une seule aile qui semblait sortir de mon cœur. C'était la scène bouffe de Marais et d'Auclair imitant les filles dans la grande salle, après avoir enfermé le drapier dans le placard. J'ai d'abord pris les images du drapier dans l'ombre, un oeil, ou le nez, ou la bouche, éclairés par une fente de lumière. Ce matin j'ai attaqué la grosse farce Ludovic-Avenant. J'ai construit un rail à pic, depuis le sol jusqu'à la loggia. L'appareil montait et redescendait suivant leurs courses. Après déjeuner (Bérard était venu déjeuner avec Boris, Marie-Louise Bousquet et un journaliste américain) j'ai démolì le rail et j'en ai placé un autre de telle sorte qu'une fois au bout, l'appareil puisse pivoter et balayer toute la chambre. Cette machine mouvante m'a permis de faire évoluer les garçons très vite, passer de leurs rôles au rôle

* J'ai dû couper ce passage. A l'écran il ne lui ressemble plus. (Voir Intro. p. xxvii.—Ed.)



App.



App.



App.



App.

shoot the boys' sequence in one go when they take off their sisters, snatching up a tapestry to use as a train, and this dodge also allows me to use Mila's and Nane's actual voices to double for the boys when the latter are supposed to be imitating them.

10 November 1945 (pp. 132–33)

Run through of the important guests' scene and the beginning of the draper scene. It was run direct without filter. It's not bad but what faults there are come as relief. It was as if I were *looking* at Mozart's music of which the slightest detail stands out well in isolation, and the whole movement is entirely admirable. Visually it resembles the *Magic Flute* overture.

(see also 257)

12 November 1945 (p. 134)

246—We'll just throw a skirt and a man's shirt on her and Nane; and we'll tie some kind of a rag round their hair. I didn't think much of this scene at first, but now it's become rather lovely, with the girls in white surrounded by the billowing sheets. With the frothing lather, Mila's laughter and Nane throwing a bundle of linen straight at the camera, all this excitement makes me think of the *Armance* wash-house and the little hunchback doctor.*

(see also 283)

6 September 1945 (p. 44)

M. comes all the way from Paris to get a wet sheet thrown in his face. That's just like film-work. Clément throws it at him from behind the camera. It is, of course, supposed to be the same sheet that Nane throws, in the wash-house scene. But that's the only way I can show the sheet flying towards the audience, and arriving full in the draper's face. Then we set up the shot of Nane at the window.

8 September 1945 (p. 48)

247—Bérard is dressing or rather I should say disguising the tavern people. After lunch, grouped them on the set in one corner on

* I cut this shot in the film. It dragged. (See Intro. p. xxvii. Ed.)

des soeurs, arracher une tapisserie et l'employer comme une traîne, bref de préparer à merveille la sonorisation de Mila et de Nane qui doivent doubler leurs voix lorsqu'ils les imitent.

10 novembre 1945 (pp. 104-105)

Projection des notables et du premier jour de la farce du drapier. C'est de l'écriture directe, qui ne traverse aucun filtre. Peu importent les fautes. Elles deviennent un relief. Je croyais regarder de la musique de Mozart. (Cette musique où le moindre détail, quatre notes peuvent s'isoler et dont le grand mouvement est admirable.) Cela ressemble visuellement—jusqu'à nouvel ordre—à l'ouverture de la *Flûte enchantée*.

(voir 257)

12 novembre 1945 (pp. 166-67)

246—On les débraillera, elle et Nane, à la dernière minute, à l'aide de jupons et de chemises d'homme. On leur enroulera un linge autour des cheveux. La scène qui m'était indifférente devient très belle. Ces filles blanches, dans un désordre de draps et d'eau qui écume, Mila qui éclate de rire, Nane qui empoigne un paquet de linge et le jette sur l'objectif, tout ce flash me fait penser au lavoir d'*Armance* et au docteur bossu.*

(voir 283)

6 septembre 1945 (p. 55)

M. est venu de Paris pour recevoir un drap mouillé en pleine figure. Voilà le cinéma. Clément le lui lance de l'objectif, bouché par le drap que jette Nane dans le plan du lavoir. Ainsi pourrai-je montrer le drap qui arrive sur le public et dans la figure du drapier. Nous préparons le plan de Nane à la fenêtre.

8 septembre 1945 (p. 60)

247—Bérard habille (je devrais écrire déguise) les camarades de la taverne. Après déjeuner, je les groupe dans l'angle du décor,

* J'ai coupé ce plan dans le film. Il allongait. (Voir Intro. p. xxvii.—Ed.)

the steps behind the table. Light the gambier pipes (clay pipes). Distribute Chinese cards. Alekan lights it. Hang bunches of onions on the wall, and then show the players their business. Rehcarsal. Shoot it. Pan the camera—one man smoking, another in a great-coat, then on to a little girl with her hands folded over her tummy and finally focus on the table where they're playing cards. All the people in the scenes know each other and not one of them looks like a walk-on. It's most convincing. More convincing than reality. Truer than truth.

26 November 1945 (p. 150)

Shot the tavern with all the lascars whom Bérard had disguised. It's like a group by Le Nain.

(see also 306)

27 November 1945 (p. 151)

257—Have done the draper's final scene (the one which ends with the watch in the Beast's mirror) in one take.

(see also 226)

27 November 1945 (p. 151)

275—. . . and I have the scene of Jeannot in her room to do (the one when he comes in after she disappeared by magic and goes to her empty bed and sniffs the fur coverlet).

18 December 1945 (p. 167)

276—By midday, we'd only just managed to do the shot which comes before the stunt when Josette passes through the wall. The camera pans round the room, then focuses quickly across to the wall. Will start the stunt shot with this same camera movement so as to link up. After lunch do the scene of Josette kneeling beside the bed.

It's seven minutes to six and Alekan is still setting the lights on Josette for the shot that follows the stunt. She must sparkle. And not until two minutes to six do we get that effect, but just in time to do the shot of her coming in, taking her glove off, throwing it on the bed and kneeling down beside it.

9 October 1945 (p. 94)

sur les marches, sur la rampe, derrière la table. On allume les pipes Gambier. Je distribue les cartes chinoises. Alekan éclaire. On suspend des grappes d'oignons contre les murs, je donne à chacun les termes d'un jeu que j'invente. On répète. On tourne. L'appareil panoramique sur un homme qui fume, un vieillard en houpelande, une petite fille les mains croisées sur le ventre et s'arrête sur la table des joueurs. Tous les protagonistes se connaissent et aucun n'a l'allure d'un figurant. C'est vrai. Plus vrai que le vrai. D'une vérité profonde.

26 novembre 1945 (p. 186)

Tourné la taverne avec tous les lascars déguisés par Christian. C'était un groupe de Le Nain.

(voir 306)

27 novembre 1945 (p. 187)

257—J'ai tourné la scène finale du drapier (celle qui se termine par la montre dans le miroir de la Bête) d'une traite.

(voir 226)

27 novembre 1945 (p. 187)

275—. . . et je commencerai les scènes de Jeannot dans la chambre. Lorsqu'il rentre après le départ magique de Belle, s'approche du lit vide et flaire la fourrure.)

18 décembre 1945 (p. 207)

276—A midi, nous n'avions tourné que le plan qui précède le futur truquage (Josette passe à travers le mur). L'appareil découvre la chambre, stoppe une seconde sur le père qui dort, malade, et file à toute vitesse vers le mur. Le même filage sera exécuté avant le truc et servira de lien. Après le déjeuner, je tourne le plan où Josette s'agenouille auprès du lit.

9 octobre 1945 (pp. 116-17)

A six heures moins sept minutes, Alekan règle encore ses lumières sur Josette, pour le plan qui suivra le truquage. Elle doit étinceler. A six heures moins deux minutes, elle étincelle et je mets dans la boîte le plan où elle s'avance, ôte son gant, le lance sur le lit et s'agenouille.

9 octobre 1945 (p. 117)

Made an awful mistake yesterday. I shot the father's bedroom with the furniture still there—and this, of course, had all been taken away previously by the money-lender. But I've got around it and made my mistake into a discovery. For of course, when Beauty comes back, so must the furniture return too in its place, as if by magic. This afternoon, we must show the room suddenly empty again before Ludovie confesses that he's signed the bond.

(see also 197)
10 October 1945 (p. 94)

The big crane worked very well in giving the illusion of a trap door. Josette slowly and gently disappears into the wall.

30 December 1945 (p. 175)

Beauty coming through the wall into her father's room. All stunts. But straightforward ones. Which are the only kind I like. I invent them as I go along and go all out.

4 January 1946 (p. 179)

Will do a shot of Josette in the wall to cut in between the one we did last night of her passing through it. Will also do one from the wall as she goes across the room to her father.

5 January 1946 (p. 180)

283—The scene with the linen is done flat, like a house of cards.

29 August 1945 (p. 27)

I've nearly finished the linen scene. With a bit of luck I should be through with it tomorrow, between nine and one o'clock. (Ludovie and his watering cans, Mila's shadow; . . .

30 August 1945 (p. 29)

294—Beauty's arrival in her Princess's dress in the lanes of sheets, discovered by Jean Marais who lifts up the first sheet as though it were a stage curtain *à l'Italienne*, to reveal the background behind the bench.)

After the linen tomorrow I shall go on to the orchard, and do

Hier j'ai fait une erreur. J'ai pris la chambre du père avec ses meubles, ôtés par l'usurier. Je dois donc transformer cette erreur en trouvaille. Le retour de Belle, c'est le retour magique des meubles. Il faudra, cet après-midi, montrer la chambre qui se vide avant l'aveu de Ludovic.

(voir 197)

10 octobre 1945 (p. 118)

La grande grue a très bien fonctionné dans son rôle de trappe. Josette s'enfonce lentement et doucement dans le mur.

30 décembre 1945 (p. 216)

Belle traverse le mur et entre chez son père. Truquages, mais truquages directs, les seuls que j'aime, que j'invente et sur lesquels je m'acharne.

4 janvier 1946 (p. 220)

Je tournerai le plan de Josette entre le mur qu'elle traverse (fait la nuit dernière) et le plan à la base du mur où elle avance vers Marcel André.

5 janvier 1946 (p. 223)

283—La scène des linges est faite à sec comme un tour de cartes.

29 août 1945 (p. 34)

J'ai presque fini la scène du linge. Un peu de chance et je la termine demain, de neuf heures à une heure. (Ludovic et ses arrosoirs. Ombre de Mila).

30 août 1945 (p. 36)

294—(Arrivée de Belle en robe de princesse dans le théâtre des draps découvert par Jean Marais, qui retrousse le premier drap comme un rideau à l'italienne et découvre les perspectives derrière le banc.)

Demain, après le linge, je passe au verger. Scènes de Belle et

the scene of Beauty appearing with her father, to link up with the settings of the sheet and the house.

30 August 1945 (p. 29)

From there we go to the orchard. I shall take the shot of Beauty from an avenue of trees down there, as she appears on the distant terrace with her father, which causes the stupefied Félicie, cspying her over a sheet, to cry: 'Look, a lady from the Court, with my father—on his feet again.'

The second shot is of Beauty and her father coming towards us through the mottled shadows of the leaves, as Avenant exclaims: 'But it's Beauty!'

1 September 1945 (p. 32)

We set up the cameras behind the sheets at the bottom of the orchard. The mist lifted at eleven o'clock. We shot the scene of the heads showing above the linen. Mila can't get down from the bench. Jeannot carries her. I add a line: 'You leave me alone' as if he helps her only out of scorn.

3 September 1945 (p. 37)

. . . instinctively I am after a more simple approach with gags of a more subtle order—Jeannot lifting the sheet back, the heads appearing, and the necklace falling. . . .

11 September 1945 (p. 53)

299—And to explain this background away I make her say: 'Who's done my washing?' Avenant replies, 'We have,' then she adds, 'The sheets are badly hung and are trailing on the ground.'

31 August 1945 (pp. 30–31)

As Beauty she has naivety, simplicity and just that suggestion of superiority, as though she has seen things which her family have not even dreamt about. She dominates Ludovic, cherishes her father, but is not ashamed of them when she returns home. She has to say her line: 'Who has done my washing?' dressed in pearls, tulle, silk and gold, yet even so, she does not lose her simple manner.

1 September 1945 (p. 32)

du père qui apparaissent et raccordent le décor des draps à celui de la maison.

30 août 1945 (p. 36)

Ensuite nous nous transportons dans l'avenue gauche du verger. De cette avenue, je tourne le plan de Belle qui apparaît au loin sur le perron avec son père et qui motive la stupeur de Félicie, quand sa tête dépasse le drap : « Une dame de la Cour et mon père debout ! »

Une deuxième image de Belle et de son père qui s'approchent en recevant les taches d'ombre et de lumière des feuillages, motive le cri d'Avenant : « Mais c'est la Belle ! »

1 septembre 1945 (p. 40)

On place les appareils derrière les draps, dans le fond du verger. La brume se dissipe à onze heures. On tourne la scène contre-champ des têtes qui dépassent le linge. Mila est incapable de descendre du banc. Jeannot la porte. J'ajoute une phrase : « Vous, laissez-moi tranquille ! » comme s'il l'aidait par dérision.

3 septembre 1945 (p. 47)

Instinctivement je cherche une ligne très simple et des gags d'ordre plastique. (Le linge que Jeannot retrousse, les têtes qui surgissent, le collier qui tombe . . .)

11 septembre 1945 (p. 66)

299—Pour expliquer ce bric-à-brac, je lui fais dire : « Qui fait ma lessive ? » Avenant répond : « Nous » et elle ajoute : « Les draps sont mal pendus et traînent par terre. »

31 août 1945 (p. 38)

Elle a, de Belle, la naïveté, la simplicité, la petite malice supérieure d'une personne qui a vu des choses que sa famille ne soupçonne même pas. Elle domine Ludovic, protège son père, mais elle retrouve ce qu'elle avait quitté sans la moindre honte. Elle dit son « Qui a fait ma lessive ? » couverte de perles et de tulles, de soie et d'or, avec un naturel parfait.

1 septembre 1945 (p. 40)

It is worth noticing that, apart from Beauty when she's dressed as the Princess, none of the women wear jewellery.

11 September 1945 (p. 53)

300—First conjuring trick, the necklace. Camera angle. The false necklace falls out of sight, the real one into sight, and thus it looks as though it's changed in its fall.

7 September 1945 (p. 47)

303—After lunch I hung the sheets over the poles at the bottom of the garden. Beauty, her father, Ludovic and Avenant sit with their backs to us and are seen through a parted sheet, which is lifted at the beginning of the sequence; thus revealing the house too. Beauty kisses her father and then moves into the scene with Avenant and Ludovic which I shot this morning. As Avenant goes off towards the left, he lets the sheet fall again. In this way the scene ends, as it began, with a linen curtain.

1 September 1945 (p. 32)

305—All the same I managed to get the scene where Nanc ties the velvet bows on Mila's pointed wig, into the can. I had placed a basket-work of wires before the arcs, so that they would throw shadows on to the actresses' faces as though under the shadow of the birdcages.

18 October 1945 (p. 105)

306—Wonder if I can change the scene of the sisters in the room (they're dressing) with the tavern scene, and do the latter after the scene with the sisters. If I could cut from Mila's head, just after the close-up to the shot of Josette's head, then return to Mila, wearing her high-heaped wig just when she is finishing tying the ribbons. And another advantage will be that I shan't have shots of Avenant and Ludovic following one another.

(see also 247)

11 September 1945 (p. 52)

309—I took one today of an open cart-shed full of ladders, plough-shares, forks, baskets, ropes and bundles of faggots. Beauty,

On remarquera que, sauf Belle en robe de princesse, aucune des femmes ne porte un bijou.

11 septembre 1945 (p. 66)

300—Premier truquage direct : le collier. On penche l'appareil. Le faux collier tombe hors champ, le vrai dans le champ. Ils ont l'air de se transformer pendant la chute.

7 septembre 1945 (p. 58)

303—Après le déjeuner, je plante mon linge sur les perches dans le fond du verger. Belle, son père, Ludovie et Avenant se trouvent assis de dos, face au drap retroussé à la fin de la scène tournée à la première place. Le drap retroussé découvre donc la maison. Belle embrasse son père et s'éloigne vers la scène tournée ce matin, avec Avenant et Ludovie. Au moment de quitter l'image à droite, Avenant laisse retomber le drap. La séquence se termine comme elle commence, par un rideau de linge.

1 septembre 1945 (p. 40)

305—Je suis tout de même arrivé à mettre en boîte la scène où Nane pique les noeuds de velours de Mila dans sa coiffure en pointe. J'avais placé devant les arcs de la vannerie et des fils de fer, dont les ombres simulaient celle des cages sur les figures des actrices.

18 octobre 1945 (p. 131)

306—Voir si je peux mettre la scène des sœurs dans la chambre (elles s'habillent) à la place de la scène de la taverne et la taverne après la scène des sœurs. Cela me permettrait de couper la tête de Mila après l'image où je coupe la tête de Josette hors cadre et de redescendre Mila dans le cadre avec sa perruque à pointe où elle achève de placer des rubans. (J'y gagne de ne pas montrer coup sur coup Avenant et Ludovie.)

(voir 247)

11 septembre 1945 (pp. 64-65)

309—J'ai tourné aujourd'hui une sorte de remise en plein vent, un brie-à-brac d'échelles, de charrues, de soes, de fourches, de

Ludovic and Avenant sit here when they ask about the Beast:
'Does it walk on four legs?' etc.

1 September 1945 (p. 31)

311—Before I did this sequence, I had previously done the scene where the sisters, having just rubbed their eyes with onions, sob and beg her not to go away again.

6 November 1945 (p. 128)

That is, where the sisters rub their eyes with onions before going up to cry to Beauty, . . .

21 November 1945 (p. 144)

319—And there we do the sequence of the sisters leaving Beauty's room as Ludovic comes up and asks them for the golden key. I had hoped to do one more scene: *where Ludovic follows his sister upstairs as she won't listen to him.**

12 October 1945 (p. 98)

320—This was for the supper scene. Beauty is serving at table and then runs off when her sisters insult her. Which links up to her scene with Jeannot which we took at Rochecorbon—and that is so bad I intend to do it all again.

(see also 324)

12 October 1945 (p. 98)

324—So will do the Beauty-Avenant scene which we missed in Touraine and the one of Josette doing Mila's hair.

(See also 320)

28 November 1945 (p. 151)

Started a retake of the Touraine shot which I didn't like of Josette-Jeannot which follows the scene where Beauty leaves the sisters at dinner.

28 November 1945 (p. 152)

326—Busied myself after lunch preparing the Mila-Josette scene with the black décor which Bérard is now working on. For the

* (Italicized clause, see also 226)

paniers, de bûches, de cordes où Belle, Ludovic et Avenant viennent s'asseoir pour les dialogues sur la bête : « Est-ce qu'elle marche à quatre pattes ? » etc. . . .

1 septembre 1945 (p. 39)

311—Avant, j'avais tourné la scène où les soeurs, les yeux frottés d'oignons, sanglotent et la supplient de ne pas partir.

6 novembre 1945 (p. 159)

Scène des soeurs qui se frottent les yeux avec des oignons pour pleurer chez Belle.

21 novembre 1945 (p. 178)

319—J'y loge la scène où les soeurs quittent la chambre de Belle et la scène où elles rencontrent Ludovic qui leur demande la clef d'or. Je comptais tourner une scène de plus : *celle où Ludovic poursuit dans l'escalier sa soeur qui refuse de l'entendre.**

12 octobre 1945 (p. 122)

320—C'était la scène du dîner de cinq heures où Belle sert à table et se sauve insultée par ses soeurs. Scène qui raccorde avec la scène mauvaise de Rochecorbon entre Josette et Jeannot et que je me propose de refaire.

(voir 324)

12 octobre 1945 (p. 122)

324—Je tournerai le raccord de la scène Belle-Avenant manquée en Touraine et celle de Mila coiffée par Josette.

(voir 320)

28 novembre 1945 (pp. 187-188)

J'ai recommencé le plan Josette-Jeannot que je n'aimais pas (Touraine). Maintenant l'épisode raccorde avec la fuite de Belle après le dîner des soeurs.

28 novembre 1945 (p. 188)

326—Scène Josette-Mila : il s'agit d'ôter la glace du miroir en corail de Serge Roche, de placer l'appareil derrière et de tourner Mila

* (Proposition en italiques, voir 226)

former it was a question of taking the glass out of the coral mirror which we hired from Serge Roche and placing a camera behind it so that we could shoot Mila when she looks into it as though it were a mirror. After which, the cameras rise to Josette who says 'I no longer dare.' This mirror cost a fortune. I unscrewed it and found a sheet of wood behind. I cut this on a circular saw in the carpenter's. When we put the mirror together again, there'll be no reflection. Awfully difficult shot. Hang the mirror up with invisible thread. Fix the block. Finally Mila gets into position behind the frame and Alekan deals with the lights. Which trapeze act takes so long that once again I am near the time limit. Have only nine minutes left. Aeroplanes. Load the cameras again. Now I've five minutes. Terrified of another breakdown to interrupt us. At last we're through. Have asked Lebreton and Bouboule to record Félicie's voice behind glass so as to give the audience the impression that they are the mirror. And at the same time get Beauty in a corresponding position.

28 November 1945 (p. 152)

328—. . . and where Avenant and Ludovic come in before they eventually ride off on Magnificent.

21 November 1945 (p. 144)

336—Stage-hands, hidden behind beams and faggots, hold an invisible string to open the yard door. We've only got two metres to play about with and this dominates the scene. They goad Aramis; he appears. I give the orders for the doors to open. Aramis hesitates, then prances out like a dancer. We deliberately speed up the camera so as to slow down his movements on the screen.

5 September 1945 (pp. 40-41)

338—Our next shot will be the one where he (Marais) fetches the horse from the courtyard and leads it into the barn by the bridle.

5 September 1945 (p. 41)

At the moment we are all sitting amongst the straw and hay. The tracks divide the barn by the big plank door. We keep

se regardant, face à l'objectif, comme si c'était le miroir. Ensuite, je monte vers Josette qui dit : « Je n'osc plus. » Le miroir de Serge Roche coûte une fortune. Je le dévisse et je tombe sur une plaque de bois. Dans la menuiserie, je coupe la plaque de bois à la scie mécanique. Lorsqu'on remontera le miroir on n'y verra rien. Difficulté de cette prise. On accroche le miroir avec du fil invisible. On fixe des cales. Enfin Mila s'y encadre et Alekan règle les lumières. . . . Je demande à Lebreton et à Bouboule d'enregistrer la voix de Félicie derrière une vitre pour donner l'impression au public d'être le miroir et de monter vers Belle en même temps que l'appareil.

28 novembre 1945 (pp. 188-89)

328—Scène où Avenant et Ludovic viennent au rendez-vous qui se termine par leur départ sur le *Magnifique*.

21 novembre 1945 (p. 178)

336—Des machinistes, embusqués derrière des poutres et des fagots, tiennent le fil invisible qui ouvre la porte de la barrière. Un praticable de deux mètres domine la scène. On cravache Aramis. Il paraît. Je donne l'ordre des portes. Elles s'ouvrent. Aramis hésite et sort avec ce pas de danseur que nous tournons un peu trop vite afin de le ralentir à l'écran.

5 septembre 1945 (p. 51)

338—Notre prochaine prise va être celle où il cherche (Marais) le cheval dans la cour et le ramène dans la grange par la bride.

5 septembre 1945 (p. 51)

A présent nous sommes assis dans la paille et l'avoine. Le travelling coupe la grange en deux vers la grande porte en

one eye on the sun. Marais's already rehearsed. The difficulties he finds in turning Aramis makes a good shot framed by the door. Just before it opens I add the line for him: 'I am going,' so as to explain why he walks so resolutely. The real reason is he is in too much pain to loiter.

5 September 1945 (pp. 41-42)

339—The horse stops clear and then, as he can't go backwards any further, rears up. Waited outside till the red light went out and then returned to find they'd got the shot in the can.

26 November 1945 (pp. 149-50)

Did the scene this morning where Marais goes to the stable door and sticks his head out. When he did this at Rochecorbon, the interior was far too dark and didn't match up. Still start with the Rochecorbon close-up.

22 November 1945 (p. 145)

Tackled the scene which links up the one where Marais turns the horse in the courtyard and backs into the stable.

22 November 1945 (p. 145)

In the Diary, the sentences below immediately follow the preceding quote:

342—Do the bit where he mounts. Could not do any more as we had a breakdown. Which is just as well because I've just thought of an idea that will simplify the scene where Ludovic takes the bows down. In fact I'll have Felicie take the bows down and bring them to him. She'll then be ready for the mirror scene. And Adélaïde will only have to enter from the right as Ludovic goes behind Avenant. Which will show the sisters' heads and shoulders and the boys' hands and legs (as already seen).

22 November 1945 (p. 145)

343—Thanks to yesterday's breakdown I now manage to do the

planches. Nous guettons le soleil. Marais a répété. Les difficultés qu'il éprouve à faire se retourner Aramis doivent meubler superbement le cadre. J'ajoute, avant la porte ouverte : « J'y vais, moi ! » ce qui explique son assurance, car il lui est plus facile de marcher dur que de marcher mou. Il souffre dès qu'il hésite.

5 septembre 1945 (p. 52)

339—Le cheval s'immobilise, croit qu'on lui demande de reculer et, ne le pouvant pas, se cabre. Lorsque les lampes rouges s'éteignent, je rentre. La prise est faite.

26 novembre 1945 (p. 185)

Ce matin, j'ai tourné la scène où Marais va entr'ouvrir la porte de l'écurie et passe la tête. Comme il passait la tête à Rochecorbon, l'intérieur trop obscur ne correspondait plus. Je recommence le gros plan de Rochecorbon.

22 novembre 1945 (pp. 179-80)

J'attaque le contre-champ de l'épisode où Marais retourne le cheval dans la cour et le fait reculer dans l'écurie.

22 novembre 1945 (p. 180)

Dans le *Journal*, les phrases ci-dessous suivent immédiatement l'extrait précédent :

342—Ensuite, la scène où Marais monte sur le cheval. Une panne empêche de tourner le reste. C'est une chance car je viens de trouver une mise en scène qui m'évite l'aller-retour de Ludovic lorsqu'il décroche les arcs. C'est Félicie que l'appareil trouve en train de décrocher les arcs et c'est elle qui les apporte. Elle sera donc en place pour la scène du miroir. Adélaïde n'a plus entrer à droite pendant que Ludovic monte en croupe. Restent les bustes des soeurs, les jambes et les mains des garçons. (Comme prévu.)

22 novembre 1945 (p. 180)

343—J'arrive à tourner la scène du miroir et des arcs telle que je l'ai

mirror and bow scene as planned. Nane's very frightened of the horse.

23 November 1945 (p. 146)

349—Tried to make Aramis rear with two people on his back. He refused.

11 September 1945 (p. 53)

We'll have to make him rear tomorrow and have someone handy at his rump in case he refuses.

22 November 1945 (pp. 145-46)

354-355—After lunch, tackled the hall scene where the sisters come in from the stable, carrying the magic mirror. Finished up at six by doing the monkey which Mila sees in the mirror when she looks into it. He was a charming creature. I did this shot by putting an ordinary glass into the mirror frame and placing the monkey behind it. We made him wear a bonnet like the sisters wear, and put a ruff around his neck, and sat him on an open book *à la Chardin*.

And tomorrow morning I'll do the old hag whom Nane sees.

18 October 1945 (pp. 105-106)

357—We were doing the sequel to Beauty's room. She is timidly putting on her grand court dress again with her crown and veil, as though to convince herself that it hadn't all been a dream. She admires herself in the dressing-table glass and is bathed in a supernatural light, which fades as she turns round, hearing the latch lift on the door. Her sisters come in. They throw the silver mirror on the bed, and go out. Beauty picks the mirror up, pressing her cheek sensuously against it and then props it up against the candlesticks, and lies down on the bed gazing into the one proof of her adventures.

6 November 1945 (p. 128)

360-367—Marais left at 7:30 to make up for the scene of the Beast weeping into the magic mirror.

7 November 1945 (p. 129)

From nine o'clock this morning till seven this evening have

imaginée grâce à la panne d'hier. Nane avait très peur du cheval.

23 novembre 1945 (p. 181)

349—J'ai essayé de faire cabrer Aramis avec deux cavaliers sur son dos. Il s'y refuse.

11 septembre 1945 (p. 66)

Il va falloir cabrer Aramis demain et, avec quelqu'un en croupe, il s'y refuse.

22 novembre 1945 (p. 180)

354-355—Après le déjeuner, j'attaque le vestibule où les soeurs rentrent de l'écurie avec le miroir magique. J'ai terminé, à six heures, par le singe que Mila voit dans le miroir, à sa place. Le singe était charmant. Je l'ai pris derrière une vitre mise dans le cadre de la glace, coiffé d'un béguin comme celui des soeurs, le cou orné d'une fraise, juché sur un livre ouvert, à la Chardin. Je tournerai demain matin la vieille femme que voit Nane.

18 octobre 1945 (p. 131)

357—C'était la suite de la chambre de Belle. Belle assise à sa coiffeuse vient de mettre, pour croire à son rêve, sa grande robe de cour, sa couronne et son voile. Elle se regarde dans une petite glace. Un éclairage surnaturel la baigne. Au bruit du loquet de la porte, cet éclairage tombe et elle se retourne. Les soeurs entrent. Elles jettent le miroir sur le lit. Elles sortent. Belle se lève, prend le miroir, y colle sensuellement sa joue, le pose contre le chandelier et se couche auprès de cette preuve de son aventure.

6 novembre 1945 (p. 159)

360-367—Marais parti à sept heures et demie pour les préparatifs de la bête qui pleure dans le miroir magique.

Depuis ce matin neuf heures jusqu'à sept heures du soir, j'ai

been working on the stunt shot in Beauty's room. Doing the trick with the mirror, making it reflect two people at once, and Jeannot and Josette, one after the other.

7 November 1945 (p. 130)

373—Last night I shot the scene where the Beast dies. We tried to keep the swans in the picture by putting collars round their necks and tethering them. But they soon managed to free themselves. And their angry struggles made them look like arabesque figures in a coat-of-arms. And this chance accident made me see its possibilities—had I thought of it myself, I would have dismissed the idea as being too difficult. For here the swans are attacking the beast whose mane and paws hang limp in the water. With their wings spread, they come on hissing with fury. And Marais, with his usual courage, doesn't flinch, but lets them come on; the sight of these swans attacking their sick master lying helpless and deprived of all his power, added a terrible pathos to the scene. I like this set with the winged horse reflected in the spring's flowing water and the moon lighting a lake of ink.

28 December 1945 (pp. 172–173)

376—The exterior of the Pavilion surpasses my wildest hopes. It is absolutely pure Gustave Doré as in Perrault's illustrations. (C.f. the Prince arriving at the Sleeping Beauty's Castle.) When the boys climb the iron ladder and peep through the roof, it looks exactly that style, with the glasswork shining like diamonds and the ivy throwing shadows on to them.

17 November 1945 (p. 138)

391—I am nearly half-way through the film. Avenant has just been hit by the white arrow in his back—although it's not yet five o'clock.

Marais swings in space hanging on to Ludovic's hands. It's an enormous effort to keep this pose. An archer up on the boom aims at his back, which is protected by a mail-shirt and a cork pad underneath.

fait des truquages de la chambre de Belle. Truquage de miroirs qui reflètent deux personnages à la fois et tour à tour (Josette et Jeannot), truquage du miroir qui se brise—disparitions et apparitions de Josette.

7 novembre 1945 (p. 161)

373—La nuit dernière j'ai tourné les scènes de la Bête qui agonise. J'avais serré le cou des cygnes dans des colliers. Ils sont arrivés en une heure à les arracher. Leurs efforts et leur colère leur donnaient des arabesques de monogrammes. Le hasard m'a valu de véritables trouvailles d'écriture qui poseraient des problèmes insolubles si l'on s'avisait de les préméditer. Les cygnes se prirent de fureur contre cette bête inconnue dont la crinière et la patte pendaient dans l'eau. Ils l'attaquaient et soufflaient. Marais, avec son flegme habituel, ne bronchait pas et supportait leurs attaques. Ces cygnes attaquant leur maître malade, dépossédé de ses privilèges, ajoutaient à la scène une grande étrangeté. J'aime ce dernier décor. Le cheval ailé miroite sous l'eau de la source qui coule. La lune éclaire une flaque d'encre.

28 décembre 1945 (pp. 213-14)

376—L'extérieur du pavillon de Diane dépasse de beaucoup ce que j'en attendais. C'est le pur Gustave Doré des images de Perrault. (Par exemple, lorsque le Prince arrive près du château de la Belle au Bois Dormant.)—Sur le toit, lorsque les garçons montent à l'échelle de fer et débouchent, c'est pareil.

17 novembre 1945 (pp. 171-72)

391—C'est presque la fin du film que je tourne et la moitié du film ou presque me reste à faire. Déjà entre quatre et cinq heures, Avenant a reçu de Diane (qui ne tournera que lundi) la flèche blanche qui le traverse.

Marais pendait dans le vide, maintenu par les mains de Ludovic. Sa pose était celle d'un immense effort. Un archer, du praticable, visait son dos, protégé sous sa cape par une cotte de mailles et une plaque de liège.

Diana's bow will not have a string. Though when she draws the arrow back it will look as if the bow is being bent. You won't see her actually shoot. But just see the arrow piercing Avenant's back (which we've already taken), which will be followed by his fall in the snow (with the Beast's face and hands).

17 November 1945 (pp. 138-40)

We got as far as doing where Diana raises her head and shoots the arrow.

19 November 1945 (p. 142)

Go home, sleep badly and think of a way of doing the montage so that I can do without the shot of Diana aiming. It'll be far more impressive if one sees only her head and the beginning of her movement. Will cut just before the close-up.

21 November 1945 (p. 144)

393—I think I'll keep Alekan's effort of changing Avenant into the Beast.

(see also 396)

30 December 1945 (p. 175)

394—I insist on doing a close-up of Michel looking frightened to match up with the Beast's transformation into Avenant.

19 November 1945 (p. 141)

It was too much to ask her to stand in position until Avenant breaks through the glass. Shall use a double for that. Shall manage somehow. If we show just her shoulders, her legs and the bow, it will probably pass.

Shall do this tomorrow morning and also Jeannot falling transfixed by the arrow.

19 November 1945 (p. 142)

The rushes of Diana's Pavilion are magnificent. I can now cut the sequence except for the Avenant-Beast stunt which I shan't do until the last.

22 November 1945 (p. 146)

L'arc de Diane n'aura pas de corde. Elle maniera la flèche comme si elle bandait son arc. On ne la verra pas tirer. On verra la flèche arriver dans le dos d'Avenant. (Prise faite.)—Chute d'Avenant dans la neige (visage et mains de la bête).
17 novembre 1945 (pp. 172–73)

On arrive tant bien que mal à la minute où l'appareil s'avance sur Diane, où elle lève la tête, où elle bande son arc, prépare sa flèche.

19 novembre 1945 (p. 175)

Je rentre, je dors mal et je trouve un système de montage qui sauve ma prise de Diane qui tire. Il est plus noble de ne la voir que tourner la tête et l'ébauche de son geste. Je coupe lorsque j'approche.

21 novembre 1945 (p. 178)

393—Je crois même que je garderai le plan Alekan où Avenant se change en Bête.

(voir 396)

30 décembre 1945 (p. 216)

394—. . . j'insiste pour prendre de Michel un très gros plan d'effroi capable de matcher avec la transformation d'Avenant en bête.

19 novembre 1945 (p. 174)

Il était impossible de la tenir sur place jusqu'à la prise où Avenant s'engage dans le trou des vitres. Je déguiserai un double. Je m'arrangerai. Une amorce d'épaules, d'arc ou de jambes suffira sans doute.

Demain matin, cette prise et celle de la chute de Jeannot transpercé par la flèche.

19 novembre 1945 (p. 176)

Les images du pavillon de Diane sont magnifiques. Je peux monter la séquence, sauf le truquage Avenant-Bête, que je garde pour la fin du film.

22 novembre 1945 (p. 181)

396—Shall cut after Avenant falls in the snow to Beauty drawing back crying 'Where is the Beast?' After which will show the Prince getting up in one shot. Shall have to suppress the shot of the glove, the hand, and the first one we did of the Prince which lacks vivacity.

I may finish the whole film on a shot of the snow falling on Avenant as he lies on the pavilion turned into the Beast. Will see.

(See also 393)

19 January 1946 (p. 185)

410—Have just finished off the night sequence with a shot of the glove's shadow on Beauty's face for which we used both cranes; and a bird's eye view shot of Beauty and the Prince flying up, with the stream seen beneath them.

(See also 276)

6 January 1946 (p. 180)

411—Finished the scene of Prince Charming by the spring yesterday. Marais as Prince was charming. Ended up with a shot of him falling backwards which we'll project by reversing in slow motion so that it will look as though he rises in a single bound with the grace of another world.

4 January 1946 (p. 178)

412—Marais has to jump with this young girl from a stage twelve feet high down to a piece of grass. We shall shoot this backwards in slow motion from the top of the stage; thus when we project their fall it will appear as the missing flight which I want for the last shot of the film.

April 1946 (no date) (p. 192)

396—Après le choc de la chute d'Avenant sur la neige, je coupe et je passe sur Belle reculant et criant : « Où est la Bête ? » C'est ensuite qu'on découvre, en plan général, le Prince qui se lève d'un trait. Je supprime le gant, la main et le premier plan du Prince qui manquaient de vivacité.

Peut-être terminerai-je le film sur l'image de la neige du pavillon qui tombe sur Avenant mort en Bête. C'est à voir.

(voir 393)

19 janvier 1946 (p. 230)

410—Nous venons de finir la nuit. Plan de Belle avec l'ombre du gant sur la figure. Plan des deux grues combinées. Belle et le Prince volent sur le fond à vol d'oiseau du décor de la source.

(voir 276)

6 janvier 1946 (p. 223)

411—J'ai terminé hier les prises du Prince Charmant au bord de la source. Marais était prince et il était charmant. Je l'ai tourné à la fin tombant en arrière (ralenti à l'envers) pour qu'il se relève d'un seul coup avec une grâce d'un autre monde.

4 janvier 1946 (pp. 220-21)

412—Marais et cette jeune fille doivent sauter d'un praticable de quatre mètres, dans le vide, sur un terrain d'herbe. Tournée à l'envers, au ralenti, de là-haut, leur chute me donnera le vol qui me manque entre l'image du départ et les images finales du film.

avril 1946 (sans date) (p. 239)

Date Due

MAR 28 1972		
APR 5 1975	OCT 26 1975	
OCT 30 1975		
	NOV 24 1975	
DEC 2 1975		
NOV 20 1993	OCT - 6 1977	
	JAN 26 1994	
DEC 01 1993		
	JUL 23 1993	
NOV 30 1993	JUL 27 1990	
JAN 26 1994		

PN 1997 .C669 1970
Cocteau, Jean, 1889-1963.
La belle et la bete. Scenario

010101 000



0 1163 0166788 1
TRENT UNIVERSITY

PN1997 .C669 1970

Cocteau, Jean
La belle et la bête

DATE	ISSUED TO
	157180

157180

